GIUSEPPE VERDI
BRIEFE

HERAUSGEGEBEN UND EINGELEITET VON

FRANZ WERFEL

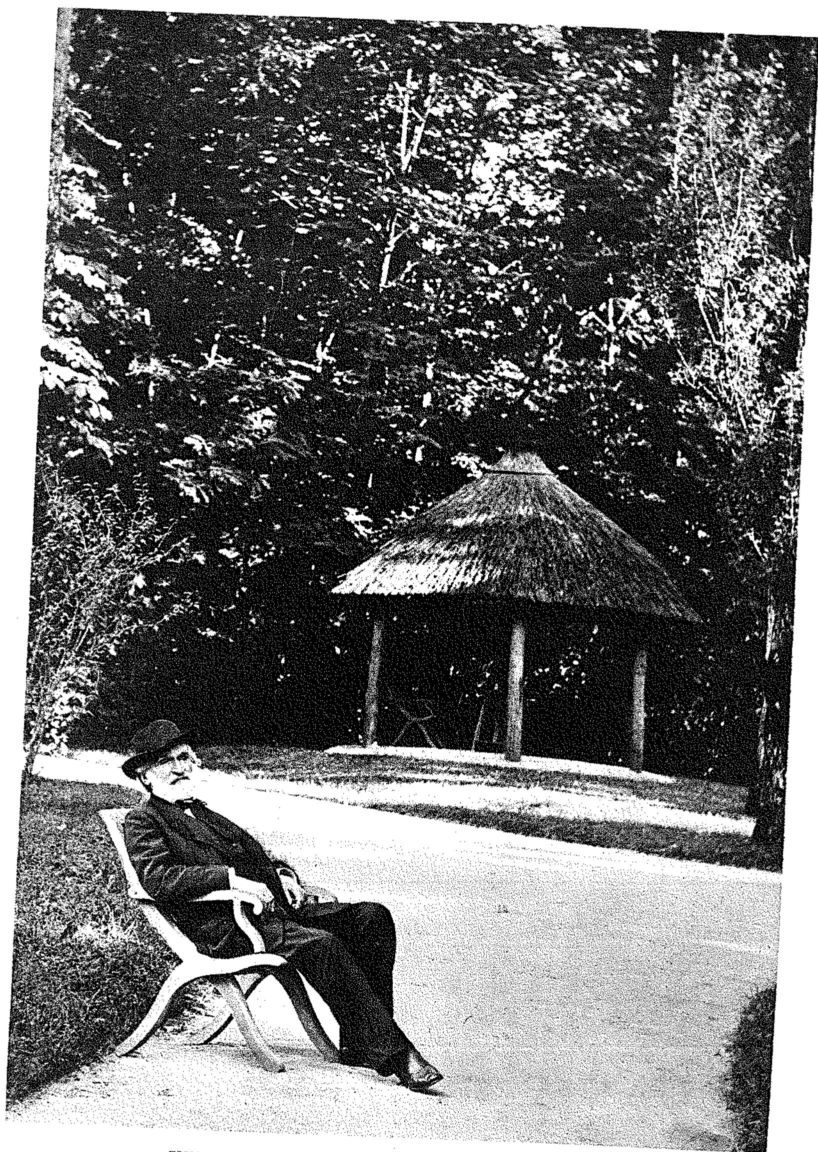
ÜBERSETZT VON PAUL STEFAN

1926

PAUL ZSOLNAY VERLAG
BERLIN · WIEN · LEIPZIG

1.—5. TAUSEND

Druck der Offizin Waldheim-Eberle A. G., Wien VII
Einbandentwurf von Rudolf Geyer



VERDI IM PARK SEINER VILLA S. AGATA

INHALT

EINLEITUNG

I

DAS BILDNIS GIUSEPPE VERDIS

Achtundachtzig Jahre währt Verdis Leben. Fast sechzig davon stehen im Strahl eines schnell wachsenden und unwandelbar blühenden Ruhms. Es ist der große ruhige Weltruhm, der nie gemacht ist und nur im wirklichen Sieg errungen wird und es ist zugleich jener andre erregte Ruhm, den allein eine unterdrückte Nation im Augenblick ihrer Erhebung, ihres Sichbesinnens, ihres „Risorgimento" verleiht. Sie verleiht ihn immer nur dem Menschen, in dem sie die Inkarnation ihres augenblicklichen Selbst spürt. So ist denn auch die Qualität eines solchen Ruhms weniger rein als die des sachlichen Weltruhms, denn die kollektive Eitelkeit spielt mit, der Prestigedurst und die alberne Selbstbespiegelung der Massen. Das Werk selbst rückt in den Hintergrund. Was an kräftiger Phrase und schlagendem Zitat daraus zu gewinnen ist, wird hervorgeholt und vor allem muß die private Person herhalten. Sie wird zu jeder Stunde vor den Vorhang gezerrt, um dem allgemeinen Selbstgefühl die Ehre zu geben. Während Italien den Rausch seines Erwachens erlebte, war Verdi die Inkarnation der Volksseele, ihr Ausdruck und in gewissem Sinn ihr Opfer. Der Komponist Adolphe Adam erzählt von dem frenetischen Kult, der damals mit dem Namen des Meisters in Rom,

Mensch ist unergiebig, uninteressant. Vielleicht gehört Verdi zu diesen Erscheinungen, und daß sein Leben so karg dokumentiert und analysiert ist, mag seinen Grund finden in einer Art menschlicher Stummheit.

Niemand würde dieser Ansicht mehr beipflichten als Verdi selbst. Wir aber fragen uns: Kann ein unergiebiger Mensch ein Geniewerk schaffen, das schon die Krise der Verweslichkeit bestanden hat, das, ohne abgeblüht zu haben, jetzt in seine zweite „klassische" Blüte tritt, ohne Pause und Wiedergeburt, was in der Musik gerade den wenigsten Werken beschieden ist? „Elementare Kraft", „animalische Blutfülle" sind so die Phrasen, die man schnell bei der Hand hat, um zu erklären, daß aus einem „uninteressanten Menschen" Ewiges kommen könne; all das sind schüchterne Synonyma für „Ungeistigkeit". Wie? Etwas, was uns erschüttert, was uns nach einem halben Jahrhundert noch angeht, zu uns spricht, das könnte aus einem Ungeistigen und Stummen hervorgegangen sein? Was erschüttert denn an einer Melodie? Ihre Schönheit? Die ist dem Alter unterworfen. Melodien aus dem sechzehnten Jahrhundert sind für uns nicht mehr schön, außer wir sind Snobs, die mit dem Vorgestern kokettieren, um das Gestern und Heute zu brüskieren. An einer Melodie erschüttert einzig die Aussage, die Rede, die sie enthält. Es gibt kein Kunstwerk, das nicht Bekenntnis wäre.

Hier hängt das Geheimnis Verdis mit unserer Frage zusammen: Ein Erschütterer! Und sein Leben offenbart sich in den Biographien so biedermännisch glatt? Ein König der Leidenschaft! Und nicht ein Liebesbrief ist veröffentlicht!?

Ich will die Antwort ganz leise geben:

Verdi selbst ist schuld daran. Er hat die Spur seines Lebens immer verwischt.

Ich sage das leise, weil die Pathetik dieses Ausdrucks schon eine halbe Fälschung ist. Er hat nie die Pose gekannt, keine Pose zu haben. Er hat gewiß Briefe an Frauen geschrieben, die er gewiß nicht zurückgefordert hat, um sie zu vernichten. Warum auch?! Aber siehe, diese Briefe sind nicht da. Wie nichts ganz deutlich da ist, was seine Menschlichkeit verraten könnte, die sich doch in vielen Melodien so offen ausgeweint hat. Das Verschleiern seiner selbst war keine Absicht, es war eine organische Eigenschaft, keine Tugend, sondern ein Trieb von höchstem Rang. Giuseppe Verdi ist — ein ganz seltener Fall bei einem Künstler — ein Dissimulant, ein Mensch, der von seinem Leiden nicht viel Aufhebens macht. (Wie merkwürdig, da doch seine Freuden und Schmerzen übertreiben geradezu seelische Voraussetzung der Kunst ist.)

Dies ist die Ursache, daß man den Menschen Verdi, von dem man manches weiß, nicht kennt. Wir blicken in dieses Leben, wie man durch ein Fenster in eine wohlgeordnete Stube blickt. Alles steht gut an seinem Platz. Der Passant geht weiter: „Was gibt es da zu sehn?“ Ein andrer tritt vom Fenster weg und sagt: „Ich habe gesehn und nichts gesehn!“ Doch der Zauber des nicht im Finstern und Geheimnisvollen, sondern im nüchternen Licht Verborgenen lockt ihn immer wieder zurück.

Diesen Zauber haben die Briefe, die hier vorliegen. Nicht auf den ersten Blick ergeben sie sich, denn sie sind ein seltsames Dokument der Scham.

Das neunzehnte Jahrhundert, in der Anschauung von Kunst trotz aller Verwandlungen noch immer maßgebend, definiert: „Künstler ist der geniale Hysteriker, der seine kranken assozialen Triebe kraft seiner Gabe schöpferisch paralysieren kann.“ Man sieht also: Links der Verbrecher, rechts der Psychopath und der Künstler in der Mitten! Inspiration? Ein andrer Ausdruck für unregelmäßige Arbeit! Dämonie? Das Gleichnis unzurechnungsfähigen Handelns! Ein komischer Irrtum unterläuft. Der Künstler annektiert zu seinem Gegensatz den sozialistischen Begriff des „Bürgers“. Er vergißt dabei, daß niemand anders als er selbst die letzte Übertreibung dieses Bürgers ist, denn er bleibt ja am entferntesten vom „Verzicht auf Individualität“, den jedes Gemeinschaftsideal fordert, also am „bürgerlichsten“.

Seit fünfzig Jahren und länger herrscht diese Kunstanschauung, die sich von der europäischen Romantik herschreibt. In dieser Zeit gibt es kaum einen Schaffenden, in dessen Seele das „Epater le bourgeois“, wenn auch oft unbewußt oder halb bezwungen, nicht seinen Sitz hätte. Die Kunst selbst stellt quasi einen Ausnahmezustand dar, der über die Menschheit in aestheticis verhängt wird. Die Entwicklung der Großstädte, die Verwesung der herrschenden Klassen erzeugen zu Hunderten die echten Hysteriker, die sich aus Lebensunfähigkeit und guter Bildung in den Port unkrontrollierter Kunstübung retten. Die Folge dieser Erscheinung ist natürlich die Not, die zur Tugend, das heißt zum geltenden Grundsatz wird: Gut ist nur, was sich der Kontrolle durch direkte Wirkung entzieht. G u t i s t n u r d a s P a r a d o x!

Aber das Paradox ist nichts als die Grimasse der Niederlage.

Hinter den hundert echten Kranken zieht die Schar der tausend Simulanten der Verrücktheit. Täuschen wir uns nicht! Nichts ist anders geworden. Mag man gegenwärtig auch noch so sehr die kaltschnäuzige, sachliche Ingenieurkunst propagieren, es ist immer noch das Paradox, die Reaktion von Heute auf die Reaktion von Gestern. Das Epater le bourgeois versandet in einem Epater les artistes.

Dies mag ein krasses Bild von der Entwicklung des romantischen Künstlerideals sein, die es seit dem Ereignis Beethoven genommen hat. An dieser Stelle mußte es gezeichnet werden, denn es bedeutet den reinen Gegensatz zum Wesen, Willen und Werk Verdis. Es bedeutet seinen Todfeind, mit dem er sich ein Leben lang messen mußte, und wir können verfolgen, wie es sich mit den fortschreitenden Jahren in seinen Briefen heimlich als tragisches Motiv spiegelt. Eine wilde und nervenstarke Natur muß erkennen, daß sie ein Anachronismus ist, da allein das „Neurotische" als hohe Kunst gilt, ein herber Erdenmensch, der mit jeglicher Realität fertig werden will und kann, muß fühlen, daß „Gesundheit" ein Einwand ist, ein stürmender Rhythmiker, der nur schwarz und weiß kennt, nur überscharfe Konturen, sieht sich verschlagen in eine Welt von halben, schwimmenden Farben und durcheinanderwogenden Unbestimmtheiten.

All der Weltruhm, den er erringt, ist letztlich nur Theaterruhm und Zeitungsruhm, Ruhm, der an Institutionen hängt, die er beide tief verachtet. Der höchste Ruhm, jener göttliche esoterische Schein, der sich

kühl um einen Namen schmiegt, scheint ihm versagt zu sein. Man erteilt ihm den ersten Rang eines handfesten Theaterkomponisten, aber Genie wird das nicht genannt, was er ist. Und dennoch, er i s t Genie, doch weil die Zeit es so will, muß er selber dran zweifeln. Auch Mozart gilt gerade um 1850 nicht für Genie im letzten Sinn, trotz E. T. A. Hoffmann und andern literarischen Enthusiasten.

Aus allen Briefen des Meisters, die seinen Werken gelten, lesen wir eine merkwürdige Depression heraus, er leidet unter ihnen, er ist sofort bereit, sie aus dem Umlauf zurückzuziehen, sie immer wieder umzuarbeiten. Wenn wir schärfer hinsehn, so wissen wir, dieser unproblematische Verdi ist ein unglücklicher Mensch. Unproblematisch? Jeder Stümper am Ende des Jahrhunderts ist Problematiker. Das Unproblematische ist Ausnahme, also eigentliches Problem! — Die Biographie dieses Charakters und dieser Opern ist, so einfach sie erscheint, eine sehr verwikkelte Aufgabe. Wir haben sie hier nicht zu lösen, sondern nur soweit anzudeuten, als es das Verständnis dieser Briefsammlung erfordert.

•

Zu diesem Zwecke müssen wir die Anfänge des Komponisten recht verstehen lernen, den entscheidenden Stoß, den seine Produktivität durch die Umstände erhält, und die Richtung dieses Stoßes. Der junge deutsche und französische Musiker um 1830 steht und muß in vollem Protest gegen die Kunstübung seiner Nation stehn. Frankreich ist Paris und Paris ist eine breite gesellschaftliche Oligarchie, unter der die Revolution gärt. Nicht in einem offenen

Wettbewerb, nicht durch Talent und Leistung ist die „Große Oper“ zu erobern, sondern nur durch Beziehungen, Schliche, Schmutzereien, Kompromisse, durch jenen zynischen Auftrieb, der die heroischen Parvenus Balzacs und Stendhals auszeichnet und der nichts andres ist als eine andre Färbung der nihilistischen Revolte. Der Künstler, der „ankommen“ will, muß entweder ein unreiner Kompromißler werden oder ein ästhetischer Aufrührer wie Berlioz. Im kleinstädtischen Deutschland fehlt dem Theater selbst dieser Impuls des Ehrgeizes und der Habgier, den die zusammengekrampfte Weltstadt allen Strebenden elektrisch erteilt. Richard Wagner muß keinen anderen Feind erlegen als den provinziellen Abklatsch alles dessen, was in der Welt draußen approbiert worden ist. Er baut in unberührtester Einsamkeit sein Theater aus dem Nichts. Die Kunst wird gedeihen, denn diese Einsamkeit, dieses Losgelöstsein von Wirkung und Wechselwirkung fördert allen Eigenwillen wie Treibhauswärme.

Ganz anders Italien! Hundert Operngesellschaften reisen von Ort zu Ort. Es gibt eine große Zahl herrlicher Sänger, die nicht nur den nationalen Stimmsegen in der Kehle tragen, sondern auch dramatische Begabung, Musikalität und die Tradition einer zweihundertjährigen Opernkultur.

Hier ist Oper Leben und gar kein unwichtiger Teil des Lebens. Eine Statistik stellt fest, daß innerhalb eines Jahrzehnts der Verdi-Zeit in Italien ein Halbhundert neuer Opern geschaffen worden ist. Während also überall anders das Angebot an Kunst die Nachfrage bei weitem übertrifft, ist es hier (und in gesteigertem Maße) umgekehrt. Dazu kommt noch, daß

alle ausländischen Operntheater fast ausschließlich von der welschen Produktion leben. Der italienische Opernkomponist wird rettungslos in die Stromschnellen dieses Betriebes gerissen und es steht ihm nicht mehr frei, ans Ufer zu schwimmen. Die großen Talente Bellini und Donizetti sind noch in ihrer Jugendblüte in diesen Fluten untergegangen und das Genie Rossinis, das sich selbst überlebte, nicht minder. Einzig Verdi, der stärkste Mensch unter ihnen, ist Sieger mit, gegen und über den Strom geblieben.

Bedenken wir: In der Zeit, da der kämpfende Wagner seine Kraft auf vier Werke konzentrieren konnte, von „Rienzi" bis „Lohengrin", war Verdi gezwungen, siebzehn Opern zu schreiben. Gezwungen? Ja, gezwungen! Es mag wahr sein, daß die Seele eines jungen Menschen, der eine harte Kindheit, Armut, Hunger, Mißerfolge, einen furchtbaren Schicksalsschlag überwunden hat, daß diese Seele leichter der Lockung von Geld und Erfolg erliegt, die ihn zum Schnellschreiber macht. Aber nicht dies war es, was Verdi zu der grausamen Arbeitsleistung seines ersten Werk-Jahrzehnts zwang. Es war das Publikum, das Volk selbst, es war das aktuelle und mächtige Bedürfnis nach seiner Musik allenthalben im Lande. Der Impresario und Verleger (an dem wenige so sehr gelitten haben wie Verdi) ist nur der kaltsinnige Ausbeuter dieses nationalen Bedürfnisses.

Der achtundzwanzigjährige Meister hat mit „Nabucco" das entscheidende Wort gesprochen. Die neue wilde Hymne ist erklungen; alle sinnliche Einfallskraft, sanfte Trauer und wohlgestalte Melodie, Ros-

sini, Bellini, Donizetti sind mit einem Schlag Vergangenheit. Ganz jenseits rein musikalischer Werte ist etwas Neues Klang geworden: Energie!! Und diesen neuen Klang gerade verlangt man zu hören. Die Scala in Mailand hat einige Partituren des jungen Komponisten erworben, aber schon kommen Neapel, Venedig, Triest, Florenz. Jede Stadt will eine neue Oper für den Karneval. Welch ein Rausch muß es für Verdi sein, daß heute alles sich um seine Musik reißt, die gestern noch mißachtet war! In diesem Rausche schließt er Verträge. Aber sehr bitter drücken diese Verträge, sobald der Rausch verflogen ist! Es heißt zum Beispiel in einem solchen Kontrakt: „Vier Monate vor der Premiere erhält der Komponist das Textbuch.“ Also nicht länger als ein paar Wochen hat der Musiker Zeit, sich in das Buch einzuleben, Änderungen vorzunehmen, die Musik zu skizzieren, fertig zu komponieren und die Partitur auszuführen. So wird der „Rigoletto“ binnen vierzig Tagen vertont und instrumentiert, was rein mechanisch schon eine unfaßliche Arbeitsleistung ist und künstlerisch noch weit weniger zu begreifen. Denn da Verdi niemals Einfälle vorher notierte, sondern alle Musik ihm aus dem Wort hervorsprang, wie konnte diese bleibende Melodienfülle innerhalb eines einzigen Monats geboren und gestaltet werden! Der Maestro schreibt einmal: „In meiner Jugend bin ich oft ununterbrochen vom frühesten Morgen bis in die späte Nacht am Schreibtisch gesessen mit nichts anderm im Leib als einer Tasse schwarzen Kaffee.“

Siebzehn Werke sind auf diese Weise entstanden und darunter kühne und wunderschöne Arbeiten wie „Macbeth“ und „Luisa Miller“. Die Größe Verdis

gegenüber seinen Vorgängern und Mitläufern kann am ehesten daran ermessen werden, daß er unter diesen mörderischen Bedingungen der Produktion dennoch niemals gewissenlos schrieb, wie verständlich und verzeihlich das auch gewesen wäre. Sein unbändiger Wille, dem Richard Wagners allein vergleichlich, nahm den Kampf mit dem italienischen Opernbetrieb sofort auf und beugte ihn binnen wenigen Jahren unter s e i n Gesetz. Dem Verleger, dem Impresario, dem Sänger, dem Orchester und nicht zuletzt dem Librettisten war ein furchtbarer Gegner erwachsen. Die Briefe zeigen uns, daß von allem Anfang an Verdi sein eigener Textdichter gewesen ist, der das Szenarium selber entwarf, die Charaktere bestimmte, jeden Dialog schrieb und dem „Dichter“ nichts andres übrig ließ, als seine Prosa in die von ihm vorbestimmten Metren zu fassen. Leider! Denn meist ist diese Prosa besser als die Opernpoesie, die der Verseschmied aus ihr holt.

Während um ihn herum ein allgemeines Musikgeschluder herrschte, die Maestri ihre Texte blind herunterkomponierten, nur um der Nachfrage zu dienen, hat der junge Dramatiker, der doch einen bequemen Weg hätte gehn können, das Leben sogleich sich und andern wütend schwer gemacht. Was bis dahin unerhört war, er verweigerte sehr bald den Sängern Zusatzarien und Rondis, er duldete kein Transponieren, man mußte mit Zähneknirschen die Generalprobe im Kostüm singen. Er tyrannisierte die Tyrannen. Und die stärksten Tyrannen am unerbittlichsten: die Theaterunternehmer und Verleger. Wir müssen dem Leser dieser Korrespondenz keine Geschichten darüber erzählen. Er findet genug davon in

den Briefen. Aber es wäre ganz falsch, aus diesen Briefen ein vorwiegendes Interesse an Geld und Gewinn herauszulesen, was wir in unsren Tagen einem Künstler am allerwenigsten verzeihen wollen. Verdi war alles eher als ein Mann des Geldes. Keine unlautere Sucht, der unbestechliche Sinn sozialer Gerechtigkeit bestimmt sein Verhältnis zu den Unternehmern. Er braucht seine Kraft in ungeheurer Arbeit auf und sieht, daß untätige und gerissene Händler die Früchte seiner Mühe genießen und ihn, den Arbeiter, moralisch und materiell schädigen, so weit es nur geht. Das macht ihn rasend. Denn er wird nie begreifen, daß jedes Geschäft auf Erden die Absicht gegenseitiger Schädigung zur psychologischen Voraussetzung hat!

Wir haben gesehen, wie Giuseppe Verdi von den Bedingungen der heimischen Opernwelt bestimmt wurde und wie er sogleich selbst diese Welt bestimmte. Bei aller Freiheit und Verwegenheit, die er sich gestattete, konnte er den Kanon der musikalischen Form nicht niederreißen wie ein Deutscher oder in geringerem Maße ein Franzose. Denn diese Form stand nicht unter Willkür des Komponisten, sie gehörte zum höchst lebendigen Komplex der Oper nicht anders als der Komponist selbst. Und er wollte sie gar nicht vernichten, diese Form, denn sie war ja italienisch, war seines Wesens, und sie allein hat ihn davor gerettet, ein anderer in der Musik zu werden, als er war.

Zehn Jahre der Überanstrengung hatten ihm Geist und Hand gestählt. Kunst war für ihn das, was unmittelbar aus dem Gemüt hervorschoß, um im Sinne bestimmter und vorauszusehender Wirkungen ge-

modelt zu werden. So glich er den Malern verschollener Zeiten, die das Staffeleibild noch nicht kannten, die im Auftrag arbeiteten und damit einen schlichteren Zweck und höheren Sinn erfüllten. Bekenntnis und Selbstoffenbarung waren unbewußt. Nichts an ihm war Atelier! Aber die Musikwelt der Kulturländer war nichts als Atelier. Keine andre Kunst mehr galt für voll, als die der Selbstoffenbarung. Während seine Musik zur Hymne der italienischen Revolution wurde, fühlte sich Verdi gar nicht als Sieger. Eine dumpfe Depression hielt ihn gefangen. Er konnte sich nicht klar werden. Aber er war dem Todfeind begegnet, der romantischen Seele.

„In musikalischen Dingen sind die Italiener wie die Chinesen," sagt Adam, „sie verstehn nur ihre eigene Musik". Als ein echter Italiener kommt Verdi in der Mitte der Vierzigerjahre das erstemal in die Welt. Er hat eine Oper für „Her Majesty Theatre" in London zu schreiben und eine für die Pariser „Große Oper". Mit ahnungsloser Naivität macht er sich an diese Aufgabe. Ihm fehlt das Raffinement seiner Vorgänger, die für Paris ganz anders schrieben, bewußter, verzweigter, eleganter als für Italien. Er aber schreibt in einer Zeit, der die italienische Musik schon unerträglich zu werden beginnt, für Frankreich und England italienischer als für die Heimat, der er ja schon seinen aufrührerischen „Macbeth" geschenkt hat. Vielleicht ist das nicht nur Naivität allein, sondern ein Charakterzug. Die Niederlage, die er sich holt, gleicht so gar nicht einer Niederlage daheim, wo eine schlechte Oper ausgepfiffen, zu Tode gelacht

und vergessen wird, ohne daß ihr Verfasser dadurch ernsten moralischen Schaden erleidet. Man ist allzusehr daran gewöhnt. Unter hundert Früchten werden nicht viele reif. In Italien allein und nirgendwo sonst ist Musik Sache des Volkes. Hier in Paris lernt Verdi zuerst jenes Gespensterreich kennen, das sich zwischen die Produktion und ein musikindolentes Publikum drängt, das Reich der Snobs, der Notenliteraten, der Kritik und des kranken Hochmuts, eine halbdunkle Hölle. In keinem andern Bereich als in dem der Kunst und hier zuvörderst in den sprechenden Künsten, in Musik und Literatur herrscht solch ein verzehrender Haß, gifttrunkene Niedertracht und durstiger Vernichtungswille! Diese Sphäre, die wir heute „Kaffeehaus" nennen, dieser Korpsgeist satanischer Ohnmacht und radikaler Aufgeblasenheit überfällt Verdi wie eine Krankheit. Er wird sie sein Lebtag nicht los, das zeigt uns selbst die Verschwiegenheit seiner Briefe, vor allem jener Brief, in dem er der Opéra ein neues Werk verweigert. Es hat ja in der ganzen Geschichte keinen Künstler gegeben, der von der „großen Kritik" ähnlich behandelt worden wäre. Ein Beispiel dafür sind die Verdi-Rezensionen Hanslicks. Wenn dieser Stilist Wagner abschlachtet, so geschieht das in einem unsicheren Krampf, mit deutlichen Gewissensbissen, mit Vorbehalten, in einer schlecht unterdrückten Ehrfurcht, in Selbstverteidigung gleichsam. Anders bei Verdi! Da streift Hanslick gemütlich seine Hemdärmeln auf, denn er hat nichts zu fürchten. Er zeigt mit langsamem Genuß die Komik, Gemeinheit, Unbildung und Erbärmlichkeit seines Opfers auf. Und mit ihm die gesamte Kritik des Jahrhunderts. Als dann „Aida",

gegenüber seinen Vorgängern und Mitläufern kann am ehesten daran ermessen werden, daß er unter diesen mörderischen Bedingungen der Produktion dennoch niemals gewissenlos schrieb, wie verständlich und verzeihlich das auch gewesen wäre. Sein unbändiger Wille, dem Richard Wagners allein vergleichlich, nahm den Kampf mit dem italienischen Opernbetrieb sofort auf und beugte ihn binnen wenigen Jahren unter s e i n Gesetz. Dem Verleger, dem Impresario, dem Sänger, dem Orchester und nicht zuletzt dem Librettisten war ein furchtbarer Gegner erwachsen. Die Briefe zeigen uns, daß von allem Anfang an Verdi sein eigener Textdichter gewesen ist, der das Szenarium selber entwarf, die Charaktere bestimmte, jeden Dialog schrieb und dem „Dichter" nichts andres übrig ließ, als seine Prosa in die von ihm vorbestimmten Metren zu fassen. Leider! Denn meist ist diese Prosa besser als die Opernpoesie, die der Verseschmied aus ihr holt.

Während um ihn herum ein allgemeines Musikgeschluder herrschte, die Maestri ihre Texte blind herunterkomponierten, nur um der Nachfrage zu dienen, hat der junge Dramatiker, der doch einen bequemen Weg hätte gehn können, das Leben sogleich sich und andern wütend schwer gemacht. Was bis dahin unerhört war, er verweigerte sehr bald den Sängern Zusatzarien und Rondis, er duldete kein Transponieren, man mußte mit Zähneknirschen die Generalprobe im Kostüm singen. Er tyrannisierte die Tyrannen. Und die stärksten Tyrannen am unerbittlichsten: die Theaterunternehmer und Verleger. Wir müssen dem Leser dieser Korrespondenz keine Geschichten darüber erzählen. Er findet genug davon in

den Briefen. Aber es wäre ganz falsch, aus diesen Briefen ein vorwiegendes Interesse an Geld und Gewinn herauszulesen, was wir in unsren Tagen einem Künstler am allerwenigsten verzeihen wollen. Verdi war alles eher als ein Mann des Geldes. Keine unlautere Sucht, der unbestechliche Sinn sozialer Gerechtigkeit bestimmt sein Verhältnis zu den Unternehmern. Er braucht seine Kraft in ungeheurer Arbeit auf und sieht, daß untätige und gerissene Händler die Früchte seiner Mühe genießen und ihn, den Arbeiter, moralisch und materiell schädigen, so weit es nur geht. Das macht ihn rasend. Denn er wird nie begreifen, daß jedes Geschäft auf Erden die Absicht gegenseitiger Schädigung zur psychologischen Voraussetzung hat!

Wir haben gesehen, wie Giuseppe Verdi von den Bedingungen der heimischen Opernwelt bestimmt wurde und wie er sogleich selbst diese Welt bestimmte. Bei aller Freiheit und Verwegenheit, die er sich gestattete, konnte er den Kanon der musikalischen Form nicht niederreißen wie ein Deutscher oder in geringerem Maße ein Franzose. Denn diese Form stand nicht unter Willkür des Komponisten, sie gehörte zum höchst lebendigen Komplex der Oper nicht anders als der Komponist selbst. Und er wollte sie gar nicht vernichten, diese Form, denn sie war ja italienisch, war seines Wesens, und sie allein hat ihn davor gerettet, ein anderer in der Musik zu werden, als er war.

Zehn Jahre der Überanstrengung hatten ihm Geist und Hand gestählt. Kunst war für ihn das, was unmittelbar aus dem Gemüt hervorschoß, um im Sinne bestimmter und vorauszusehender Wirkungen ge-

modelt zu werden. So glich er den Malern verschollener Zeiten, die das Staffeleibild noch nicht kannten, die im Auftrag arbeiteten und damit einen schlichteren Zweck und höheren Sinn erfüllten. Bekenntnis und Selbstoffenbarung waren unbewußt. Nichts an ihm war Atelier! Aber die Musikwelt der Kulturländer war nichts als Atelier. Keine andre Kunst mehr galt für voll, als die der Selbstoffenbarung. Während seine Musik zur Hymne der italienischen Revolution wurde, fühlte sich Verdi gar nicht als Sieger. Eine dumpfe Depression hielt ihn gefangen. Er konnte sich nicht klar werden. Aber er war dem Todfeind begegnet, der romantischen Seele.

„In musikalischen Dingen sind die Italiener wie die Chinesen," sagt Adam, „sie verstehn nur ihre eigene Musik". Als ein echter Italiener kommt Verdi in der Mitte der Vierzigerjahre das erstemal in die Welt. Er hat eine Oper für „Her Majesty Theatre" in London zu schreiben und eine für die Pariser „Große Oper". Mit ahnungsloser Naivität macht er sich an diese Aufgabe. Ihm fehlt das Raffinement seiner Vorgänger, die für Paris ganz anders schrieben, bewußter, verzweigter, eleganter als für Italien. Er aber schreibt in einer Zeit, der die italienische Musik schon unerträglich zu werden beginnt, für Frankreich und England italienischer als für die Heimat, der er ja schon seinen aufrührerischen „Macbeth" geschenkt hat. Vielleicht ist das nicht nur Naivität allein, sondern ein Charakterzug. Die Niederlage, die er sich holt, gleicht so gar nicht einer Niederlage daheim, wo eine schlechte Oper ausgepfiffen, zu Tode gelacht

und vergessen wird, ohne daß ihr Verfasser dadurch ernsten moralischen Schaden erleidet. Man ist allzusehr daran gewöhnt. Unter hundert Früchten werden nicht viele reif. In Italien allein und nirgendwo sonst ist Musik Sache des Volkes. Hier in Paris lernt Verdi zuerst jenes Gespensterreich kennen, das sich zwischen die Produktion und ein musikindolentes Publikum drängt, das Reich der Snobs, der Notenliteraten, der Kritik und des kranken Hochmuts, eine halbdunkle Hölle. In keinem andern Bereich als in dem der Kunst und hier zuvörderst in den sprechenden Künsten, in Musik und Literatur herrscht solch ein verzehrender Haß, gifttrunkene Niedertracht und durstiger Vernichtungswille! Diese Sphäre, die wir heute „Kaffeehaus" nennen, dieser Korpsgeist satanischer Ohnmacht und radikaler Aufgeblasenheit überfällt Verdi wie eine Krankheit. Er wird sie sein Lebtag nicht los, das zeigt uns selbst die Verschwiegenheit seiner Briefe, vor allem jener Brief, in dem er der Opéra ein neues Werk verweigert. Es hat ja in der ganzen Geschichte keinen Künstler gegeben, der von der „großen Kritik" ähnlich behandelt worden wäre. Ein Beispiel dafür sind die Verdi-Rezensionen Hanslicks. Wenn dieser Stilist Wagner abschlachtet, so geschieht das in einem unsicheren Krampf, mit deutlichen Gewissensbissen, mit Vorbehalten, in einer schlecht unterdrückten Ehrfurcht, in Selbstverteidigung gleichsam. Anders bei Verdi! Da streift Hanslick gemütlich seine Hemdärmeln auf, denn er hat nichts zu fürchten. Er zeigt mit langsamem Genuß die Komik, Gemeinheit, Unbildung und Erbärmlichkeit seines Opfers auf. Und mit ihm die gesamte Kritik des Jahrhunderts. Als dann „Aida",

„Othello“ und „Falstaff“ kommen, geraten die Herren keineswegs in eine Verlegenheit über sich selbst. Sie konstatieren mit jenem Wohlwollen, das schließlich das Alter zu fordern hat, daß sich der schlechte Schüler gebessert habe, und wagen sogar die melancholische Bemerkung, in den schlimmen Streichen der Jugend sei doch hundertmal mehr Blut gewesen als in den „Meisterwerken“ der Reife.

Ein wunderbarer Beweis von Seelenkraft ist es, wie Verdi mit den kritischen Mißhandlungen, mit der Verachtung durch die intellektuellen Musikzirkel fertig wird. Er verfällt in keine Überreiztheit, er beruhigt sich aber ebensowenig durch seine Publikumserfolge, er schmeißt nicht um, aber er bleibt auch nicht starr, er versucht aus Hohn und Tadel die Wahrheit herauszulesen und aufmerksam-unbeteiligt sich selber zu sehn. Als Italiener hat er ein Rüstzeug musikalischen Ausdrucks übernommen, das er nicht bezweifelte, noch bezweifeln konnte, weil es gültig und begründet war. Auch heute (dies ist allerdings kein ganz richtiger Vergleich) muß ein genialer Meister wie Franz Lehár, der Operetten schreibt, seine Eingebungen durchaus den Gesetzen dieser Kunstform anpassen, die keine Freiheit erlauben. Ähnlich wie die Operette heute war die Oper damals ein festes Übereinkommen zwischen Inspiration und theatralischem Bedürfnis. Das Vorherrschen des Gesanges, die vorgeschriebene Aufeinanderfolge der Nummern, die Arie, zu der (nach dem tiefen Gesetz der Beschleunigung) die Cabaletta gehört wie das Allegro zum Andante, das breitaufgebaute Finale, in das alle Stimmen münden müssen, — dies war (in Italien wenigstens) in tausend Feuern geschmiedete

Form, gegen die der Neuerungstrotz eines Einzelnen nichts vermocht hätte. Allerdings war diese Form ihrem Wesen nach achtzehntes Jahrhundert, italienisch und international zugleich. Die Romantik aber haßte die Internationalität, sie war ein Versuch, die Nationen zu separieren, ihre Kunst bewußt-folkloristisch wiederaufzubauen. Da stand nun die Oper wie ein verfallender Palast mitten im Hochwasser, ein verhaßtes Wahrzeichen des ancien regime, das die große Revolution übrig gelassen hatte. Auch Verdi war Revolutionär und Nationalist, aber er war auch trotz seiner romantischen Texte der schärfste Gegensatz eines Romantikers, denn die Haupteigenschaften des Romantikers gerade fehlten ihm völlig: Nervosität, übersinnliche Ekstase, polyphones Fühlen und hemmungsloses Unterliegen vor ästhetischen Reizen. Andre Gaben hatte Verdi ins Treffen zu führen, das um eine neue Kunst geliefert wurde: Ein unbestechliches Gefühl für Maß, geschliffenen Scharfsinn, nie alternde Erfindungs- und Empfindungskraft, Gerechtigkeit bis zum Närrischen und einen erleuchteten Realismus, welcher, erst spät verstanden, seine ewige Modernität geworden ist.

Paris stürzt ihn in den großen Konflikt seines Lebens. Er sieht in den Spiegel. Ein italienischer Opernkomponist. Er will es bleiben! Aber in anderm Sinn. Auch er ist Dramatiker. Er fühlt in sich die Kraft zum Noch-nicht-Erhörten. Er greift nach Stoffen, die jede Konvention über den Haufen werfen. „Rigoletto“ und „Traviata“. Und die Unsterblichkeit, die Victor Hugo und Dumas nicht gelungen ist, gelingt seiner Musik. Er bringt einen Buckligen und eine Dirne auf die Bühne. Zum erstenmal seit Jahrzehnten

erscheinen auf der Opernszene keine kostümierten Sänger, sondern Menschen. In einem interessanten Brief beichtet der Maestro, daß er nur schweren Herzens darauf verzichtet habe, im „Rigoletto" das große Liebesduett zu komponieren. Situation: Der Verführer und die Verführte früh morgens in ihrem Schlafzimmer.

Gerade das Menschliche in seiner grellen Verzerrung reizt die moderne Seele in diesem Verdi.

„Aber die Zensur und die Pfaffen", fährt er fort und begründet damit den Verzicht auf dieses Duett. Mag ein andrer das Unmögliche wollen, er kämpft um das Mögliche und selbst sein lebenslänglicher Krieg mit der Zensur offenbart die Gerechtigkeit und Objektivität seines Wesens. Dieses Wesen will mit der Möglichkeit und mit der Wahrheit einen Bund schließen. Er folgt der Möglichkeit nur soweit, als es das eiserne Diktat der Wahrheit in ihm erlaubt.

Seine Musik hat Erfolg. Man singt sie auf allen Gassen. Aber sie wird von den Fachleuten wütend angegriffen, in den Staub gezogen, lächerlich gemacht, für einen Gipfel der Banalität erklärt. Der Haß, der sich über ihn ergießt, die Verachtung, die er empfängt, verwundet seinen gewaltigen Stolz. Auch er könnte ja nachgeben, seine Hand ist stark, er würde der Koterie zeigen, was er vermag. Nein! S o empfindet er und nur s o will er schreiben.

Als er die „Aida" komponiert, zu einer Zeit, da Wagner alle „Cabaletten" und „Stretten" der ganzen Welt schon mit Stumpf und Stil ausgerottet hat, befiehlt Verdi seinem Librettisten, an einer gewissen Stelle eine „Cabaletta" einzufügen. „Ich habe keine Furcht vor Cabaletten", schreibt er. Es klingt fast

wie Trotz. Aber es ist nur Überzeugung, die keine ästhetische Angst kennt, und nicht die schielende Snobsfeigheit, unmodern zu sein.

Noch einmal, damit wir ihn ganz verstehn, sei es wiederholt. Ein Italiener von stärkster Rasse, dessen Lehrjahre in die Zeit fallen, da Rossini und Bellini mit alljährlichen Triumphen die Opernbühne der Welt beherrschen und die „Tell“-Ouvertüre als symphonische Großtat bestaunt wird! Ein Italiener, der aus dem Elend kommt, nicht einmal im verzopften Konservatorium von Mailand Aufnahme findet und seine ganze theoretische Wissenschaft bei einem Theaterkapellmeister erlernen muß, der mit ihm für Gottes Dank ein paar Opernpartituren analysiert, um dem Schüler schnell die ersten und sichersten Handgriffe des Erfolges beizubringen! Ein Italiener, der in dieser entscheidenden Lebenszeit die Werke Bachs und Beethovens nicht und die Palestrinas nur vom Hörensagen kennt! Ein Italiener, in erster Jugend und unter drückendsten Umständen schon Familienvater, der mit dem Untergang kämpft, dem die Kunst keine Träumerei sein darf, sondern Brot werden muß! Ein Italiener, der durch ein grauenhaftes Ereignis alles verliert, Frau und zwei Kinder, dessen Oper in diesen Monaten des Entsetzens ausgepfiffen wird, der sich an der Pforte des Nichts zusammenreißt und binnen wenigen Jahren dreimal sechs Musikdramen herausschleudert, von denen diese und jene bleibenden Wert behalten, während seine Musik überhaupt zum tyrtäischen Lied der nationalen Erhebung wird. Ich frage: Hätte nach einem solchen Weg

dieser Italiener nicht jedes Recht zur Müdigkeit gehabt? Hätte er sich nicht zufrieden geben können mit dem Erreichten, was für alle Zukunft genügen konnte?! Was ging diesen Italiener die Welt an, was die musikalischen Bonzen? Mußte er, schlechtgepanzert wie er war, sich der drohenden Krise stellen?

Er stellte sich ihr, ohne zu zucken! Und die Krise zwang ihn nicht auf die Knie, denn er war ja kein „Künstler" im Sinn seines Jahrhunderts und jener krassen Skizze, die wir früher entworfen haben. Ein ebenso starkes Talent und ein schwächerer Mensch hätte sich besinnungslos dem Gegensatz in die Arme geworfen. Dieser klare Geist blieb frei. Er hörte aufmerksam die Schmähungen an, er beobachtete mit reinem Selbstbewußtsein das Geschehn, er nahm, was er brauchen konnte, er verwarf, was ihm fremd war, und schritt vorwärts, tapfer und umsichtig wie ein guter Soldat.

Der Weg von „Ernani" über den „Troubadour" zum „Maskenball" und weiter von der „Macht des Schicksals" zum „Don Carlos" ist ein Wunder. Aber das Fortschreiten ist das kleinere Wunder gegenüber der Selbsttreue innerhalb des Fortschritts. Zwischen der Partitur des „Nabucco" und der des „Othello" ist kein wesenhafter Unterschied und kaum ein Unterschied im Formbekenntnis.

Allerdings, zur Zeit des „Don Carlos" war Verdi in Lebensgefahr. Es ist dies sein einziges Werk, das eine unnatürliche Anspannung der Kräfte zeigt, eine Art von verwirrter Überladenheit. Die Lebensgefahr Verdis trug den Namen Richard Wagner und in diesem Namen war für den Maestro alles zusammengefaßt, was er selbst nicht besaß.

Es ist hier nicht der Ort, musikhistorische Vergleiche zu ziehen. Wir wollen nichts andres, als uns über eine Seele klar werden, die zu uns sprechen wird. Auch muß ein Vergleich zwischen Wagner und Verdi falsch ausfallen, denn diese Männer stehen nicht in Komparation zueinander. Sie lebten in räumlicher Nähe und durften sich nicht begegnen. Dies ist symbolisch genug.

Seit Nietzsches „Fall Wagner" ist der Autor des „Tristan" bei den Neunmalgewitzten und den Vorhutsnobs in Verruf. Grund genug, das Genie leidenschaftlich in Schutz zu nehmen gegen die Bleichgesichter des „Niveaus". Ebenso beliebt ist es jetzt, irgend einen Meister gegen Wagner auszuspielen. Jeder bessere Mensch hält sich zu diesem Zweck einen Bizet, der die verwunderlichsten Namen trägt: Buxtehude, Scarlatti, Offenbach und Gounod. Verdi ist zu groß, um den Strohmann abzugeben für die Rache, die das Medium an dem Hypnotiseur nehmen will, der gerade einen Augenblick der Schwäche durchmacht.

Die Größe Verdis liegt nicht darin, daß er die Größe Wagners etwa erreicht, sondern darin, daß er sich als einziger gegen sie behauptet. Wagner war mehr als ein höchstes Genie dramatischer Musik, was man heute, indem man sich an die Irrtümer seines selbstgenießenden Eigensinns hält, vergessen will. Er war der Schöpfer einer neuen Sprache. Und alle, alle Zeitgenossen sind erlegen, alle Nachfahren bis auf den heutigen Tag, alle sprachen und sprechen die Wagnersche Sprache mit Varianten, die in hundert Jahren kaum wahrnehmbar sein werden. Ja selbst die Spasmen der jüngsten

Musik sind weit weniger ein Versuch, die Tonalität zu überwinden, als durch künstliches Fieber die Wagner-Sprache aus dem Blut zu scheiden.

Wir sagen: Keiner von Verdis Zeitgenossen hat sich behauptet, jeder ist der neuen Sprache erlegen: Gounod, Massenet, Boito, von den Deutschen ganz zu schweigen. Wenn man vom Einzelfall der „Carmen" absieht, alle! Nur Verdi selbst ist geschützt geblieben. Er sagt einmal zu Monaldi: „Vi pare, che sotto questo sole e questo cielo io avrei potuto scrivere il Tristano o la Tetralogia? Siamo italiani, per Dio! In tutto! Anche nella musica!"

Aber nicht nur Sonne und Himmel haben ihn davor gerettet, sich selbst zu verlieren, auch die Oper Italiens, der er in seiner Jugend so hart dienen mußte, rettete ihn, damit er ihr Retter werde. Einen Augenblick lang, während des „Don Carlos", schien es, daß auch er nicht immun sei. Es zeigte sich beängstigend eine Sucht nach Kompliziertheit, nach „dickem" Satz. Es ist interessant, daß kein anderer als Bizet, nach der Premiere des „Don Carlos", diese Angst um Verdi in einem Brief ausspricht. Aber schon die nächste Oper „Aida" ist eine kühne Rückkehr zur Einfachheit, ein endgültiges Sich-selberfinden!

Die Kritik in Paris, Wien, Berlin nahm, vor frische Tatsachen gestellt, eilig die Gelegenheit wahr, sich ihrem alten Freunde gegenüber wieder auszuzeichnen. War er einst ein geschmackloser Rohling mit einigen Melodieeinfällen gewesen, avancierte er jetzt zum Wagner-Epigonen, und diese Etikette sollte der Arme nicht mehr loswerden.

Immer wieder mit allem Nachdruck sei es gesagt:

Verdi hat von Wagner nichts angenommen! Mögen fanatische Wagnerianer hier einen Akkord und eine Instrumentationsfarbe, dort eine Sequenzenfolge, eine Reminiszenz namhaft machen, all das ist leere Bemühung, dergleichen liegt in der Luft einer Epoche und bedeutet nicht das Geringste. Ebenso gegenstandslos wäre es, zu behaupten, Wagner sei von Verdi beeinflußt, weil das „Vertragsmotiv" aus dem „Ring" fast ein wörtliches Zitat der Verabredung zwischen Rigoletto und Sparafucile ist. Nein! Die Sprache Verdis ist von „Nabucco" zu „Falstaff" immer die gleiche und nichts ist ihr fremder als der Ausdruck Wagners. Gerade die letzten Werke, „Othello" und „Falstaff", noch heute wagneristisch gescholten, sind der schärfste Beweis für diese Behauptung. Keine Spur von Symphonik ist in ihnen zu finden, aber dafür die ganze alte Oper in einer genialen Verkürzung und Neubeseelung. Was früher Arie war, ist nun auf engsten Raum zusammengedrängt als melodiegespannte Phrase, der Gesang triumphiert nach wie vor und das Orchester, so reich geworden es ist, übernimmt niemals die Führung, sondern lebt und bebt nur mit den Menschen und Schicksalen. Mit diesem Sieg und dieser Selbstbehauptung weist Verdi heute mehr denn je in die Zukunft.

Es ist klar: Verdi hat durch und an Wagner tief gelitten. Dieses Leiden ist ein geheimes Motiv seiner Briefe. Überall bricht es durch, wenn er über Zukunftsmusik schreibt, über die „große Kunst" und ähnliche Themen. Einmal klagt er: „Ein schönes Los! Nach vierzigjähriger Arbeit als Nachahmer Wagners zu enden!" Es dürfte keine phantastische Hypothese

sein, wenn man die dreizehnjährige Schaffenspause zwischen seinem sechzigsten und dreiundsiebzigsten Jahr mit dieser Depression in Zusammenhang bringt. „Warum soll ich schreiben?" fragt er immer wieder. Dennoch hat er Wagner niemals gehaßt. Er mochte wohl wissen, daß ihn der große Deutsche verachtete, denn solch eine Verachtung spürt man und sie ist die stärkste Belastung der eigenen Gerechtigkeitsgabe. Aber Verdi war überhaupt k e i n H a s s e r! Daß er es nicht war, ist das sicherste Zeichen seines Adels. Denn aller Haß setzt ein Erniedrigt-werden-können voraus, ist also plebejisch. Verdi nahm es hin, daß ihn Wagner nicht erkannte, der Mann, der ihn niemals zu Ruhe kommen ließ. In keiner Äußerung, die er selbst über seinen furchtbaren Rivalen tat, ist auch nur eine Spur von Mißwollen und Rachsucht zu finden. Im Gegenteil! Ein rührender Ton verehrender Teilnahme und vollkommener Ahnung lebt in diesen Äußerungen, die gegen das hohe Alter hin (sofern wir den Überlieferungen glauben dürfen) von einem schwachen Schein merkwürdiger Liebe überglänzt werden.

Der Marchese Monaldi verglich Verdi einst mit einem Soldaten. Er wollte mit diesem Vergleich des Künstlers stürmischen Freimut und seine niemals auskneifende Wahrhaftigkeit charakterisieren. Aber noch eine höhere Eigenschaft zeichnet die Idee des Soldaten aus: „Bejahung des Feindes" heißt sie, vielleicht sogar „ Liebe zum Feind!"

Im gleichen Jahr, da Verdi mit Paris, das heißt mit Zeit, Welt, Gesellschaft, Romantik, Literaten-

tum, Snobismus in Verbindung tritt, im gleichen Jahr erwirbt er Sant Agata, Haus, Hof und Feld auf heimatlicher Scholle, nahe von Roncole bei Busseto, wo er geboren ist. Wie der Riese in der Sage, wird er nun immer wieder die Erde berühren und mit ewig erneuerter Kraft sich erheben. Wenn auch Leben und Theater von ihm fordern, daß er alljährlich lange Aufenthalte nimmt in Paris und Mailand, in Genua und Neapel, in Petersburg und Madrid, wenn er sogar im Jahre 1875 ganz gegen seine Prinzipien eine Tournee als Dirigent seiner Werke nach Wien und Berlin machen muß, — überall in der Welt ist er ein ungeduldiger Gast, in Sant Agata allein bei sich selbst!

Und dieses Sant Agata, das fünfzig Jahre lang Verdis Wohnsitz, Zuflucht und mehr als beides ist!? Bilder zeigen uns ein sehr schönes, weitläufiges Haus, einstöckig, völlig schmucklos, stark umbuscht und umblüht, mit vielen Terrassen und Balkons, die Seitenflügel auf Arkadengängen ruhend. Sie zeigen ferner einen weiten Park, riesige Alleen, einen ziemlich großen See, von herrlichen Bäumen umstanden! Die Interieurs endlich geben einen Begriff von großen einfachen Räumen mit wuchtigen Möbeln. Die altväterlich-liebe Form der geschweiften Stühle und Fauteuils der sechziger Jahre tritt deutlich hervor. Über allem liegt eine Lichtschwere, die man am besten sonniges Dunkel nennen könnte. Betrachten wir diese Zimmer, so offenbart sich vor allem eine stille Unauffälligkeit und Zeitlosigkeit des Geschmacks. Nichts von der „dekorativen Epoche" findet sich außen und innen. Das Bewußtsein: Künstler: scheint ganz ausgeschaltet. Waren das nicht

die Tage der langen Locken, der wallenden Schönbärte, der Sammetwämse und Baretts, die Tage der koketten Lisztsoutane, die Tage der Pomade, der Atelierfeste und des Renaissancemenschentums?! Hören wir einen Besucher an, der uns Sant Agata beschreibt:

„Die Natur hat dieser Landschaft keinen Reiz verliehen. Eintönig zieht sich die Ebene hin, reich für den Landmann, arm für den Dichter. Mitten in einer langen Pappelallee bleibt das Auge überrascht und wehmütig berührt auf zwei Trauerweiden ruhen, die eine Gartenpforte flankieren. Die beiden Riesenbäume, die anderswo kaum auffallen würden, beunruhigen hier den Geist wie eine seltsam-fremde Erscheinung. Der diese Bäume gerade hier gepflanzt hat, kann kein gewöhnlicher Mensch sein ... Er ist vielleicht gar ein Menschenfeind, denn eine Zugbrücke stellt die einzige Verbindung zwischen ihm und der Welt her.“ Der Besucher, während er in seiner Beschreibung fortfährt, kann sich, trotzdem er Schönheit und Pracht des Gartens lobt, einer Melancholie nicht erwehren: „Wenn ein Genius dieses Haus bewohnt, so muß es ein Genius des Schmerzes und der Leidenschaft sein.“ Und er schließt:

„Jenseits des Sees breiten sich die weiten Besitzungen des Meisters aus. Ihre Kultur zeugt von der gebildeteren Pflege, die aus dem weniger gesegneten Ausland durch ihn hier eingeführt worden ist. Die scharfe Beobachtungsgabe Verdis hat sich alle Fortschritte der englischen und französischen Landwirtschaft zum Heile seiner Heimat zunutze gemacht. Während die Trauerweiden, das dichte Baumdunkel, der wehmütige See die träumende Leidenschaft des

Künstlers spiegeln, offenbart sich in der reichen Kultur der Felder die Ordnungskraft und der scharfe Verstand des Menschen."

Dieser Satz umfaßt einen großen Widerspruch und die Lösung einer wichtigen Lebensfrage zugleich! Denn: Träumende Leidenschaft und Wirklichkeitssinn, das muß ja ein Widerspruch sein! Könnte denn sonst unsre ganze Anschauung von der „Künstlerseele" weiter bestehn? Von der zerrissenen Seele, die Goethe im „Tasso" kündet, von der erdgelösten Seele Beethovens, die sich in erstaunlichen Ausbrüchen und skurriler Verkrochenheit manifestiert, ganz zu schweigen von den Dichter- und Denkerseelen späterer Zeit, von Wagners sich ewig verzehrendem Herzen, von Nietzsches Sensibilität, die nur in gewissen Klimaten das Leben erträgt, bis zu den Verlaine, Huysman, Baudelaire, Wilde, Altenberg, die sich, ihr Unglück schaustellend, in die Bohème, in den Beichtstuhl, in den Dandysmus retten!? Diese sind doch Quintessenz! Haben sie nicht ihre „Lebensunfähigkeit" mit einem nie verborgenen Stolz getragen? Wie?! Ist denn dieser Verdi ein wirklicher Künstler?

Auf die Schlußfrage gibt es nur die bescheidene Antwort: Seine Werke leben mehr denn je.

Ach, so wird er ein verdächtiger Landwirt gewesen sein! Nein! Wir können uns nicht helfen! Er war ein guter, ein ausgezeichneter Landwirt. Alle Berichte stimmen ausnahmslos darin überein. Der Autor von dreißig Opernpartituren, der Meister des „Requiems" und der „heiligen Stücke" war alles eher als der Besitzer einer Herrschaft, eines schönen Ruhesitzes. Er war wirklicher Landwirt, und das gar nicht

im gewöhnlichen, sondern in einem schöpferischen Sinne! Landwirt mit allen Arbeiten, Plänen, Einfällen, Beunruhigungen, Sorgen, Freuden und Schmerzen eines ernsthaften Ökonomen. Die Musterwirtschaft von Sant Agata hob magnetisch die Agrikultur des ganzen Bezirkes. Immer neue Einführungen und Korrekturen überraschten die skeptischen Bauern der Provinz. Verdi legte Kanäle an, brachte Dampfpflug und Dreschmaschinen ins Land, errichtete Meiereien ringsum und begründete ein Pferdegestüt.

Alle Tantièmen seiner Opern schien die Erde von Sant Agata zu schlucken. Sein Geld verwaltete er durchaus unkapitalistisch. Die großen Summen, die er verdiente, arbeiteten nicht in Banken und Börsen, nicht in der Welt der Aktien und komplizierten Verzinsungen. Er war das Gegenteil von *geldsüchtig*, er war *wirtschaftlich*. Und daß er wirtschaftlich in vollkommen selbstloser Weise sein konnte, verrät uns folgende Episode: — In einer Zeit des Niederganges hat die Auswanderung in Italien erschreckenden Umfang angenommen. Da errichtet Verdi auf seinem Grund und Boden landwirtschaftliche Faktoreien, die ihm nichts bringen als Ärger und Schaden, nur um die Arbeitslosigkeit zu bekämpfen. Und bald kann er seinem Freunde, dem Grafen Arrivabene, berichten: „Aus meinem Dorf wandert niemand mehr aus.“ Und sein prophetisches Gemüt, das während des Feldzugs von 1870 schon den Weltkrieg voraussieht, verkündet zugleich den sozialen Zusammenbruch: „Ihr Bürger der großen Städte, wenn nicht bald Hilfe kommt, werdet ihr ein Ende mit Schrecken erleben.“

Die gleiche Reinheit der sozialen Gesinnung bewies er in allen Fragen der Wohltätigkeit. Er haßte sie! Er mochte an ihr das Leichte, das Feige fühlen, den Reue-Ablaß des Besitzenden! Wo etwas nach Benefizenz roch, verweigerte er die Teilnahme. Almosen zu geben ging ihm wider die Natur. Er nahm jede Last auf sich, selbst die der Wohltaten. So hat er das Spital in Villanova nicht nur gegründet und erbaut, er verwaltete es auch selbst, er nahm den Rapport entgegen, er kümmerte sich um Wein, Milch, Fleisch, um die Diätarten und um die Größe der Portionen.

Wenn aber durch die Zeitungen ein Bericht ging, Giuseppe Verdi habe eine Stiftung gemacht, damit das Kirchlein seines Heimatsortes renoviert werde oder Busseto ein Theater bekäme, wurde er wütend und die Notiz war ihm nicht zu geringfügig, Berichtigungen und Dementis in die Journale einrücken zu lassen. Die große Liebestat seines Alters war bekanntlich die Errichtung des „Versorgungshauses für alte Musiker“ in Mailand, das er feinfühlig „Casa di riposo“ nannte. Auch dies war weniger Geldopfer als voller Einsatz der Person. Er beaufsichtigte selber den Bau, er zerbrach sich selber den Kopf über alle Einzelheiten, nicht anders als würde ein Festspielhaus zum Ruhme seiner Werke aufgebaut und nicht ein Asyl für fremde Menschen. Doch auch in kleinen Dingen war er derselbe. Um einen armen Burschen, den Sohn eines Dieners oder Kutschers, vom Militärdienst zu erretten, setzte er Himmel und Hölle in Bewegung, schrieb Bettelbriefe (wie schwer fielen sie ihm) an Freunde, die Einfluß hatten, um schließlich zu erkennen, daß auch ein Verdi vor der Bürokratie resignieren muß.

All diese flüchtigen Darstellungen zeigen uns, daß Giuseppe Verdi die schwere Lebensfrage gelöst hat, ein großer Träumer und ein ganz starker und reiner Weltmensch zu sein. Dieses Leben steht in schärfstem Protest zum dekadenten Künstlerideal einer zerbrochenen Zeit. Nietzsche, der doch in Turin, Genua und sonst in Italien lebte, durfte es nicht sehn. Er schwärmte für Bizet, für die hektische Scheinfarbe der Gesundheit. Unfrei war der Freie. Denn der Ästhet von Natur wollte die wahre Gesundheit ja gar nicht lieben, er konnte ja nur das Extrem-Wesensgleiche lieben, das, was dem Selbsthaß noch erreichlich ist.

Die Musik Verdis unterliegt der Kritik und dem Wandel des Zeiturteils. Sein Leben ist paradigmatisch und weist als ein Vorbild in die Zukunft. In diesem Augenblick der Wende und Umwälzung haben wir so viele Götter begraben müssen, die nun als arme Phrasen in ihren Särgen liegen. Nie noch schmolz in grellerem Tageslicht die Schminke schneller von der erschreckten Wange der Komödianten, die Helden mimten. Mit furchtbarer Lächerlichkeit wird offenbar der Schwindel großer Gesten, der Zwiespalt zwischen Wort und Leben, zwischen Tun und Bekennen. Die Wahrheitsempfindlichkeit ist unerträglich gestiegen und mit ihr der Konsum an Enttäuschungen. Als eine Mitschuldige am Chaos der Werte steht die romantisch-moderne Kunst am Pranger mit all ihren Emblemen, guten und bösen: Empfindungstiefe und Gefühlsschwindel, Idealismus und überhebliche Lebensfremdheit, Verfeinerung und Nervenkoketterie, Schönheitsglaube und Ästhetentum, soziale Schwärmerei und soziale Verlogen-

heit. Der Fanatismus hat ihre Erbschaft angetreten. Aber die Ideale, die er schnell erzeugt, verschlingt er, noch ehe sie herangewachsen sind. Und der pöbelhafte und allgemeine Zweifel dringt zynisch näher wie ein Hochwasser. In einem solchen Augenblick wirkt ein wahrheitserfülltes Leben, ein so uneitles, ein so phrasenloses Leben, wie das des Dichters und Landwirts Giuseppe Verdi als Stern im Nebel. Gerade dieses wortferne und absichtslose Leben kann heute mehr erfreuen als die pathetische Biographie so manches Heiligen und Überwinders. Denn die selbstbewußten und unbescheidenen Sterne haben uns in hellerer Nacht irregeführt.

Wir haben am Beginn dieser unvollkommenen Betrachtung gesagt, daß es im Wesen Verdis gelegen war, die Spuren hinter sich zu verwischen, daß seine Briefe ein Dokument männlicher Schamhaftigkeit vor allem sind, und daher nicht ganz eindeutig zu lesen.

Für diese Behauptung ist der Beweis zu erbringen. Er fällt nicht schwer. Durch die ganze Korrespondenz des Meisters geht, wie der Leser erkennen wird, ein einheitlicher Wille, das „Ich“ aus dem Spiel zu lassen: Das großgeschriebene Ich, das Ich des Bekennens und Bespiegelns! Es tritt uns ein gedämpftes und gesiebtes Ich entgegen, das vielen Hemmungen unterworfen ist und nur hie und da in einem Ausbruch freier Klang wird.

Hingegen treten all jene Kräfte in den Vordergrund, die dem Selbstbewußtsein feindlich sind. Zum Beispiel: Die Schadenfreude, mit der Verdi

immer wieder in kurzen Berichten gleich nach dem Fallen des Vorhangs die Durchfälle seiner Opern mitteilt. Nach den „Lombardi" (das zweite Werk seiner Karriere) fügte er zu der knappen Mitteilung des Fiaskos hinzu: „Ich sage das ohne Freude und ohne Bedauern!" In diesem Satz steckt das Gegenteil von Gleichgültigkeit, ein skeptischer Wahrheitsfanatismus, der sich selbst den Genuß der Niederlage nicht gestattet.

Ein weiterer Beweis liegt in dem lebenslänglichen Kampf Verdis gegen Komödiantentum und Reklame. Wir finden ihn in jeder Epoche seines Lebens. Der Mann des Theaters hat von allem Anfang an einen Instinkt-Abscheu gegen alles, was Theater ist. Er sitzt niemals in den Schauspielerwirtschaften, er figuriert nicht in Klatschgeschichten, die Kulisse hat nichts Berauschendes für ihn; als ganz junger Mensch schon distanziert er das Bühnenvolk; er kommt auf die Probe, finster und sachlich, genau so wie er unter die Mäher zu treten pflegt, wenn er seine Felder inspiziert.

Nichts vermöchte das Verhältnis Verdis zum Theater besser zu charakterisieren, als das nachfolgende Zitat aus den Memoiren der Sängerin Nini-Barbieri, das Proben und Premiere von „Macbeth" schildert. Die Begebenheit spielt im Jahre 1846, zur Zeit des finstersten italienischen Melodrams, das sonst nach drei, vier Orchesterproben an die Rampe gepeitscht zu werden pflegte. Zum Vergleich sei bemerkt, daß das deutsche Musikdrama kaum erst geboren war, denn Wagner hatte gerade den „Tannhäuser" vollendet.

„Mehr als hundert Klavier- und Orchester-

proben zu „Macbeth“ wurden abgehalten, da sich Verdi niemals zufrieden zeigte und von den Sängern eine immer intensivere Wiedergabe ihrer Partien verlangte, die alle wegen seiner übertriebenen Anforderungen und seines wortkarg-verschlossenen Charakters sehr wenig Sympathie für ihn übrig hatten. Morgens und abends, wenn der Maestro zur Probe kam, forschten auf der Bühne und in den Probesälen alle Blicke in seinem Gesicht, ob er wieder eine neue Tortur für uns mitbringe. Kam er mit einem freundlichen Lächeln herein, so war es so gut wie gewiß, daß er heute eine endlose Überstunden-Probe begehren werde. Die Oper hatte, so erinnere ich mich, zwei Höhepunkte: Die Szene des Nachtwandels und mein Duett mit Macbeth nach dem Mord. Niemand wird es glauben, aber es ist Tatsache, daß die Nachtwandel-Szene allein mehr als drei Monate der Proben verbrauchte. Drei Monate lang versuchte ich früh und abends einen Menschen darzustellen, der aus dem Schlaf spricht, der, wie es der Maestro wollte, Worte hervorbringt, ohne die Lippen zu bewegen. Die Augen geschlossen, das ganze Antlitz maskenstarr ... Oft war das zum Verrücktwerden ...

„Das Duett mit dem Bariton: „Fatal, mia donna, un murmure“ wurde, man wird mir nicht glauben, hundertfünfzigmal probiert. Verdi wollte es erzwingen, daß die Musik in unserm Mund mehr gesprochen als gesungen klänge. Nun, auch das ging vorüber! Am Abend der Generalprobe versteifte sich Verdi darauf, daß alles in Kostüm singen müsse, etwas bis dahin ganz Unerhörtes. Und gegen seinen Willen gab es nie und nirgends einen Widerspruch. Wir waren endlich alle angekleidet, die Bühne war

bereit, das Orchester wartete schon mit gestimmten Instrumenten, als Verdi plötzlich mich und Varese mit einem Wink zu sich in die Kulisse rief und uns bat, wir möchten ihm den Gefallen tun, im Probesaal dieses gottverdammte Duett noch einmal mit ihm durchzunehmen.

„Man mußte diesem Tyrannen unweigerlich gehorchen. Ich erinnere mich noch genau des finsteren Blickes, den Varese Verdi zuwarf, als er den Probesaal betrat, die Hand fest um den Schwertknauf, als wolle er den Maestro niederstoßen wie den König Duncan. Trotzdem beugte auch er sich und die hunderteinundfünfzigste Probe fand statt, während das ungeduldige Publikum schon im Hause tobte. Wer aber nicht mehr sagte, als daß dieses Duett Begeisterung geweckt habe, der würde gar nichts sagen. Denn etwas Unerhörtes, etwas ganz Neues, etwas Nie-Erlebtes war das. Wo ich auch immer den Macbeth gesungen habe, an allen Abenden der Stagione des Teatro Pergola (das Theater der Uraufführung) mußten wir das Duett wiederholen, zwei-, drei-, viermal, an einem Abend sogar ein fünftes Mal!

„Auch werde ich nicht vergessen, wie mich Verdi während der Uraufführung, ehe die Szene des Nachtwandels nahte, wortlos und unruhig umkreiste. Es war zu sehen, daß für ihn der Erfolg der Oper, so groß er schon zu sein schien, sich erst mit dieser Szene entscheiden würde. — Die Zeitungen jener Tage mögen urteilen, ob ich den musikalisch-dramatischen Gedanken des großen Meisters richtig erfaßt habe. Ich weiß nur eins: Noch hatte sich das Wüten des Applauses nicht gelegt, ich war am ganzen Körper zitternd, keines Wortes fähig in meiner Garderobe, als

die Tür aufflog und — (ich war schon halb ausgekleidet) — Verdi vor mir stand. Er gestikulierte, arbeitete mit den Lippen, als wolle er mir eine Rede halten, aber kein einziges Wort brachte er heraus. Auch ich konnte nicht sprechen, nur lachen und weinen. Da aber sah ich, daß auch Verdis Augen rot waren. Er drückte mir fest die Hand und stürzte hinaus. — Ein herrlicher Dank für so viele Monate der Arbeit und Aufregung.“ —

Die Sachlichkeit dieses Dreißigjährigen ist erstaunlich. Wir sehen keinen empfindsamen Autor, der sich verlegen im Parkett verbirgt, dessen einzige Aufgabe es zu sein scheint, im Wege zu stehn und durch schüchterne oder überhebliche Bemerkungen das Personal zu verwirren. Er tritt in den Saal und sogleich ist, kraft natürlicher Überlegenheit und klaren Willens, der Herr da, der den Befehl übernimmt. Indem er aber dem Werke dient, dient er niemals sich selbst. Es ist ihm gleichgültig, daß er der Verfasser ist. Er spricht das hie und da selber aus. Das Werk ist nur eine Gegebenheit, die sich von ihm abgelöst hat, es gehört ihm nicht mehr, er hat nur dafür zu sorgen, daß Idee und Absicht Gestalt werde.

Deshalb sind ihm Reklamemenschen und Propagandageister die unverständlichsten Leute! Was will dieser Meyerbeer? Kann man irgend einer Sache der Welt durch unzugehörige Mittel auf die Beine helfen? Was haben Beziehungen, Diners, Minister, Könige, Protektionen, Journalisten, Bestechungen, Gesandtschaften, Leitartikel mit einem Werk der Kunst zu tun? Dies alles ist ja kranker Aberglaube! Wird eine Melodie dadurch besser, daß ein Feuilletonist sie empfiehlt, oder dadurch, daß eine Clique

halbwüchsiger Gehirne für sie künstlich fanatisiert wird!? Zwischen Melodie und Hörer ist ein unbestechliches Verhältnis. Jedes Vermitteln und Zwischentragen ist naturwidrig, ja unmöglich! Nicht weniger fremd ist ihm die geistige Propaganda, das theoretische Werben für ein Kunstwerk. Nicht nur aus moralischer Abneigung, aus Verstandesschärfe begreift er nicht, daß bedeutende Menschen die Lebensgesetze so mißverstehn können. Wie weit er sich auch über seinen Ursprung erheben mag, er bleibt italienischer Opernkomponist, kein Theurge und Magus, sondern „nur" ein Meister der Musik. Und wie könnte ein Meister sich und das Seine über- oder unterschätzen! Denn Meisterschaft ist ein sicheres Ruhen in der wahren Rangordnung aller Dinge.

Verdi lebt alljährlich lange Monate in Paris. Aber er siedelt sich in den Vororten an, er arbeitet, er bummelt über die Boulevards und sucht keine Beziehungen, komplimentiert die Kritiker nicht, lernt überhaupt niemanden kennen, nicht die Musiker, nicht die Literaten und nicht die Gesellschaft. Er kennt weder Meyerbeer persönlich, noch Gounod, ja, es scheint, daß er nicht einmal Rossini, den er verehrt, begegnet ist. Derselbe Rossini kann sich darüber nicht fassen, daß sein Landsmann, der doch Karriere machen will, in diesem Paris nicht eine Visite absolviert.

Mit den Jahren verstärkt sich in Verdi die Abneigung gegen alles Reklamenhafte zu einem starken Ekel, der immer deutlicher in den Briefen zu Worte kommt. Der Brief an Filippo Filippi, der nach Kairo zur „Aida" reisen will, ist ein Psalm gegen die Reklame.

So beweist jedes Wort und jede Handlung im Leben dieses Menschen eine einzigartige Unbedingtheit. Eine Unbedingtheit dazu, die in schöner Einfalt und Natürlichkeit um sich selbst nichts weiß und keineswegs in der Rüstung von Philosophie und Literatur einherschreitet. Diese Unbedingtheit läßt seine Seele niemals ermüden, niemals faule Kompromisse eingehn, sie läßt sie bis zum letzten Augenblick ihrer achtundachtzig Jahre jung und zukünftig sein. Der Ruhm ist ihr keine Verführung und der Rausch keine Ausrede. Die Arbeit des Geistes fordert nicht nervöse Erschlaffung heraus, sondern Arbeit auf dem Felde. Und Jahr für Jahr fortschreitend entwickelt sich in ihr das göttlichste Streben, das es auf Erden gibt, das Streben nach Anonymität. Man muß nur den Alten beobachten, wie er sich alle Ehrungen vom Leibe hält, wie er sich die Ernennung zum „Marchese von Busseto“ verbittet. Alles Sich-wichtig-nehmen wird überwunden und damit auch Pessimismus, Mißtrauen, Zweifel, die nächtigen Eigenschaften der Verdi-Seele.

Und noch im Tode verleugnet sich die Wahrheit dieses Lebens nicht. Die letzten Jahre wohnt Verdi in einem Mailänder Hotel. Er zieht keine äußere Grenze mehr zwischen sich und den Menschen, er trägt an keiner Namenslast, an keinem Nimbus, kaum merkt er mehr die Blicke, die ihn anstarren, in seine Seele ist die Anonymität eingezogen. So sitzt er denn unter anderen Leuten im Schreibzimmer und fährt mit Fremden im Lift und nicht alle wissen, wer unter ihnen sitzt und mit ihnen fährt. Das Ende kommt jäh. Ein Schlaganfall! Sieben Tage lang währt der Kampf zwischen Verdi und dem Tod. Der eiserne

Körper, herrlicher Akkumulator aller irdischen Rhythmen, macht es dem Feind nicht leicht. Als man ihn zur Bestattung führt, umwogen hunderttausend Menschen den Zug. Und da begibt sich einer der ganz seltenen und großartigen Augenblicke, in denen Musik und Masse zur Einheit wird. Denn ohne Absicht, Plan und Arrangement, aus einer unerklärlichen Eingebung geboren, dringt aus der Riesenseele der Menge jener Chor aus „Nabucco", mit dem vor sechzig Jahren Verdi Trost- und Hoffnungsstimme des Volkes geworden war: „Va pensiero" ... Der Sehnsuchtsgesang der Hebräer an den Wassern von Babylon, nach den Worten des Psalms.

Der in solcher Reinheit vor uns aufragt, ist nicht anders zu nennen als ein Antiker Mensch! Ein Römer etwa der Republik, der sich in ein hysterisch-romantisches Zeitalter verirrt hat. Mag er allerhand Masken vorbinden, Kaustik, biedermännisches Wesen, Bauerntum, Menschenfresserei, freundlichen Humor des Alters, die starren Züge der römischen Herme dahinter sind nicht zu verkennen.

Des Unbedingten Teil auf Erden ist Einsamkeit. Auf allen menschlichen Beziehungen Verdis liegt Einsamkeit wie ein leichter und kalter Schleier ...

Bei dieser Aussage aber muß unsre Skizze abbrechen. Denn hier hat nicht mehr die Betrachtung das Wort, sondern der Mensch selbst!

II

EINE SELBSTBIOGRAPHISCHE SKIZZE

Zu Sant Agata im Jahre 1879 diktierte Giuseppe Verdi seinem Freunde Giulio Ricordi nachstehende Schilderung seiner dunkelsten Lebenszeit. Diese Skizze ist wohl das einzige literarische Dokument, das von Verdi herrührt. Pougin, der sie das erstemal veröffentlicht hat, rühmt mit Recht die rührende Einfachheit ihres Stils. Aber nicht nur aus rein menschlichen, auch aus historischen Gründen gehört sie an die Spitze dieser Briefsammlung, da sie uns von der Jugendzeit des Meisters erzählt, die sonst durch keine Korrespondenz belegt ist.

„... Im Jahre 1833 oder 1834 gab es in Mailand eine „Philharmonische Gesellschaft", die aus recht guten Musikern bestand. Der Leiter dieser Gesellschaft hieß Masini und war ein Mann, der zwar keine höheren musikalischen Kenntnisse, aber Geduld und Zähigkeit besaß, Eigenschaften, die noch wichtiger sind, wenn es sich um einen Verein von Dilettanten handelt. Damals wurde im Teatro Filodrammatico Haydns „Schöpfung" vorbereitet. Mein Lehrer Lavigna empfahl mir, damit ich etwas lerne, den Proben beizuwohnen. Mit großer Freude befolgte ich seinen Rat.

Der junge Mensch, der bescheiden in einem finsteren Winkel des Saales dasaß, fiel niemandem auf. Die Proben wurden von Perelli, Bonoldi und Almasio geleitet; aber eines schönen Tages waren alle drei

Kapellmeister wegen irgend einer seltsamen Kollision nicht erschienen. Die Mitwirkenden wurden schon nervös, als Masini, der selbst nicht die Courage hatte, sich ans Klavier zu setzen und die Partien zu begleiten, mich bat, diese Aufgabe zu übernehmen.

„Es genügt, wenn Sie einfach mit dem Baß begleiten“, meinte er. Denn viel Vertrauen zum Partiturlesen des jungen unbekannten Musikers wird er nicht gehabt haben. Ich aber hatte damals schon meine Studien vollendet und eine Orchesterpartitur konnte mich durchaus nicht in Schrecken setzen. So begab ich mich denn frisch ans Klavier und begann die Probe. Noch sehr gut erinnere ich mich des ironischen Lächelns, mit dem mich die Dilettanten empfingen. Mein jugendliches Gesicht, meine magere Gestalt, meine ärmliche Kleidung, all das nötigte ihnen wenig Respekt ab.

Aber wie dem auch sei, die Probe schritt vor und ich selbst wurde allmählich warm dabei. Ich beschränkte mich nicht mehr aufs Begleiten, sondern begann mit der rechten Hand zu dirigieren, während ich mit der linken spielte. Als die Probe beendet war, machte man mir allseits die schönsten Komplimente und Graf Belgiojoso und Graf Borromeo (die Vorstände der Gesellschaft) waren äußerst liebenswürdig zu mir.

Sei es nun, daß die drei vorher genannten Maestri allzu beschäftigt oder aus andern Gründen verhindert waren, es wurde mir infolge dieses Zwischenfalles die Direktion des Haydn-Konzertes nun ganz anvertraut. Die erste öffentliche Aufführung erzielte einen solchen Erfolg, daß man sogleich eine Wiederholung im großen Saal des Adelskasinos veranstalten mußte,

welcher der Erzherzog Rainer und die ganze Gesellschaft Mailands beiwohnten. Einige Zeit später bat mich Borromeo, ihm die Musik zu einer „Kantate für Gesang und Orchester", wenn ich nicht irre, gelegentlich einer Hochzeitsfeier in seiner Familie, zu komponieren. Ich erlaube mir hier zu bemerken, daß ich aus all diesen Arbeiten keinen materiellen Vorteil zog, sondern ohne jede Bezahlung wirkte.

Masini, der auf den jungen Künstler Hoffnungen zu setzen schien, machte mir bald darauf den Vorschlag, eine Oper fürs „Teatro Filodrammatico", das unter seiner Direktion stand, zu schreiben. Von ihm bekam ich das Textbuch, das später, von Solera verbessert, „Oberto, conte di San Bonifazio" betitelt wurde.

Freudig nahm ich das Anerbieten an und ging nach Busseto zurück, wo ich inzwischen eine Stellung als Organist erhalten hatte. Ich blieb drei Jahre in meiner Heimat. Als ich die Oper vollendet hatte, reiste ich, die Partitur in meinem Koffer, wieder nach Mailand. Zur Vorsicht hatte ich das gesammte Stimmenmaterial selber ausgezogen und abgeschrieben.

Jetzt aber begannen die Schwierigkeiten. Masini war nicht mehr Direktor. Er konnte also meine Oper nicht aufführen. Doch vielleicht hatte er wirkliches Vertrauen zu mir, vielleicht wollte er sich auch nur dankbar erweisen (auch nach der „Schöpfung" hatte ich noch bei andern Werken, unter andern bei „La Cenerentola", und immer unentgeltlich, ausgeholfen), kurz er ließ sich von keinem Hindernis abschrecken und versprach mir, alles zu tun, daß meine Oper als Festvorstellung des Pio Istituto an der Scala zur Aufführung gelange. Graf Borromeo und Advokat

Pasetti versprachen Masini, seinen Plan zu unterstützen; aber, um streng bei der Wahrheit zu bleiben, diese Unterstützung bestand aus ein paar nichtigen Empfehlungsworten. Masini aber war aufrichtig um die Sache bemüht und fand in dem Cellisten Merighi vom Orchester des „Teatro Filodrammatico", der etwas von meinem Talent hielt, einen guten Bundesgenossen.

Im Frühjahr 1839 war endlich alles in Ordnung. Ich hatte das große Doppelglück: Mein Werk war von der Scala angenommen und die Partien lagen in den Händen von vier allerersten Künstlern. Dies waren die Strepponi, der Tenor Moriani, der Bariton Ronconi und der Bassist Marini.

Die Rollen waren verteilt, man hatte kaum mit den Proben begonnen, als Moriani schwer erkrankte ... Nun war alles aus und kein Mensch dachte mehr daran, meine Oper aufzuführen. In schrecklicher Enttäuschung bereitete ich schon meine Abreise nach Busseto vor, als eines Tages in aller Frühe ein Diener der Scala in mein Zimmer trat:

„Wenn Sie der Maestro aus Parma sind, dessen Oper fürs Pio Istituto angenommen ist," ließ er mich von oben herab und barsch an, „dann kommen Sie ins Theater. Der Impresario erwartet Sie."

„Wie? Ist es möglich?" rief ich.

„Ich habe nur den Auftrag, den Maestro aus Parma herbeizuschaffen, dessen Oper hätte aufgeführt werden sollen. Sind Sie's, dann kommen Sie", wiederholte der Freundliche.

„Ich komme."

Damals war Bartolomeo Merelli Impresario an der Scala. Eines Abends hatte er in der Kulisse ein Ge-

spräch zwischen Signorina Strepponi und Giorgio Ronconi belauscht. Die Strepponi hatte sich dabei sehr vorteilhaft über meine Musik zu „Oberto di San Bonifacio“ geäußert, die auch Ronconi ganz nach seinem Geschmack fand.

Ich präsentierte mich also Merelli, der mir ohne jede übliche Einleitung bekannt gab, daß er in Anbetracht jener freundlichen Urteile meine Oper in der nächsten Saison herausbringen werde; ich müsse mich nur zu gewissen Änderungen bequemen, denn andre Sänger, als die anfänglich dazu bestimmten, würden die Rollen übernehmen.

Dieses Anerbieten mußte für meine Verhältnisse glänzend genannt werden. Als junger, ganz unbekannter Musiker hatte ich einen Theaterdirektor gefunden, der den Mut hatte, ohne Kaution, die ich ihm auch gar nicht hätte leisten können, ein neues Werk von mir auf die Bühne zu stellen. Merelli nahm alle Kosten auf sich und vereinbarte nur mit mir, daß ihm die Hälfte des Gewinnes gehören sollte, wenn ich im Falle eines Erfolges meine Partitur verkaufen konnte. Man glaube nur ja nicht, daß diese Abmachung für mich unvorteilhaft war; es handelte sich ja um ein Erstlingswerk!

Immerhin, der Erfolg der Oper war so groß, daß der Verleger Giovanni Ricordi das Eigentumsrecht für eine Summe von siebzehnhundertfünfzig Francs erwarb.

Wenn „Oberto“ auch nicht gerade auffiel, so machte er doch eine hübsche Wirkung. Merelli konnte sogar ein paar Vorstellungen außer Abonnement geben. Die Sänger hießen jetzt Marini (Mezzosopran), Salvi (Tenor), Marini (Baß). Ich mußte,

4*

wie gesagt, meine Musik ein wenig umarbeiten, um sie den Stimmen der neuen Kräfte anzupassen. Ich schaltete ein neues Quartett ein, dessen dramatische Situation Erfindung Merellis war und dessen Verse Solera verfaßt hatte. Dieses Quartett erwies sich als eine der geglücktesten Nummern meiner Partitur.

Nun machte mir Merelli einen für jene Zeiten ganz außergewöhnlich günstigen Antrag. Er offerierte mir einen Kontrakt, wonach ich mich verpflichten sollte, von acht zu acht Monaten drei Opern zu schreiben, die entweder an der Scala oder am k. k. Hofoperntheater (am Kärntnertor) zu Wien, das ebenfalls unter seiner Leitung stand, zur Aufführung kommen sollten . . .

Ich nahm ohne Bedenken an und Merelli, der kurz darauf nach Wien abreiste, beauftragte den Dichter Rossi, für mich ein Libretto zu schreiben. Dies war der Text zu „Il Proscritto". (Später von Nicolai komponiert.) Die Dichtung behagte mir nicht sehr und ich hatte mit der Arbeit noch nicht angefangen, als Merelli, der zu Anfang des Jahres 1849 heimgekehrt war, mir erklärte, daß er aus Gründen der Repertoirebildung für den Herbst unbedingt eine komische Oper haben müsse. Er würde mir sogleich einen Text beschaffen, „Il Proscritto" aber möge ich vorderhand liegen lassen. Nein konnte ich selbstverständlich nicht sagen und Merelli brachte mir haufenweise Operntexte von Romani, die, weil sie keinen Erfolg gehabt hatten oder Gott weiß aus welchen Gründen, sonst vergessen und verstorben waren. Aber wie gewissenhaft ich sie immer und immer wieder las, keiner mochte mir gefallen. Die Sache drängte immer mehr und so griff ich kurzerhand zu dem Buch, das

mir noch am wenigsten elend schien. Der Titel „Il finto Stanislao“ wurde später in „Un Giorno di Regno“ verwandelt.

Zu dieser Zeit wohnte ich mit meiner Familie, meiner jungen Frau Margheri Barezzi und unsern beiden Kleinen, in einer engen bescheidenen Wohnung in der Nähe der Porta Ticinese. Kaum hatte ich mich an die Arbeit gemacht, als ich schwer an einer Bräune erkrankte und das Bett nicht verlassen konnte. Ich war schon auf dem Wege der Genesung, als es mir einfiel, daß ich in drei Tagen würde fünfzig Scudi bezahlen müssen. War's auch für meine Verhältnisse viel Geld, so hätte die Sache keine ernsthafte Gefahr zu werden brauchen, wenn mich Krankheit und Schmerz nicht verhindert hätten, rechtzeitig meine Vorsorge zu treffen. Aber die elende Verbindung mit Busseto (nur zweimal wöchentlich ging damals die Post) machte es unmöglich, meinen Schwiegervater zu bitten, daß er mir rechtzeitig noch aushelfe. Um keinen Preis der Welt aber wollte ich die Miete zum Termin schuldig bleiben. So peinlich es mir war, ich mußte zu dritten Personen Zuflucht nehmen und überwand mich, den Ingenieur Pasetti zu bitten, er möge sich in meinem Namen von Merelli die fünfzig Taler ausbezahlen lassen, entweder in Form eines Vorschusses oder Darlehens für acht bis zehn Tage.

Ich will hier nicht erzählen, warum und aus welchen Gründen Merelli mir das Geld nicht vorschoß. Seine Schuld ist es nicht gewesen. Aber ich geriet in Verzweiflung. Ich konnte mich nicht darein finden, den Zahlungstermin, wenn auch nur um wenige Tage, zu überschreiten.

Meine Frau, die meine Aufregung sah, nahm darauf ihre paar Schmucksachen und brachte, ich weiß nicht wie und wodurch, die Summe zustande. Ich war tief bewegt von dem Beweis ihrer Liebe und schwor mir, ihr alles reich zu vergüten. Gott sei dank habe ich mit Hilfe meines Vertrages noch die Möglichkeit dazu gehabt.

Doch jetzt brachen über mich die furchtbarsten Schicksalsschläge herein. Im April wurde mein kleiner Junge krank. Kein Arzt konnte die Ursache seines Leidens finden und langsam hinsiechend starb das Kind in den Armen seiner vor Schmerz fast wahnsinnigen Mutter. Einige Tage später erkrankte mein Töchterchen und auch dieses Kind starb uns! ... Allein, es war noch nicht genug. In den ersten Junitagen wurde meine Frau von einer schweren Gehirnhautentzündung befallen und am neunzehnten Juni 1840 trug man den dritten Sarg aus meiner Wohnung.

Ich war allein, ganz allein!! ... In der Frist von zwei Monaten hatte ich drei geliebte Wesen verloren. Meine ganze Familie war dahin! ...

Und in dieser gräßlichen Seelenqual mußte ich eine komische Oper schreiben! ...

„Un giorno di regno" war ein Mißerfolg. Schuld an ihm war gewiß die Musik, aber ebenso gewiß die schlechte Aufführung. Vom Unglück gebeugt, durch den Mißerfolg verbittert, redete ich mir ein, daß in der Kunst kein Trost für mich sei, und faßte den Entschluß, nie wieder eine Note zu komponieren. Ich schrieb sogar an den Ingenieur Pasetti (der nach dem Durchfall von „Un giorno di regno" nichts mehr von sich hatte hören lassen) und ersuchte ihn, von Merelli die Lösung unsres Vertrages zu erwirken.

Merelli ließ mich rufen und behandelte mich als launenhaftes Kind... Er könne nicht glauben, daß ein einziger schwächerer Erfolg mir das Theater vergällt hätte etc. etc.... Ich aber bliebt fest, bis er mir meinen Vertrag zurückgab. Schließlich sagte er zu mir:

„Höre, Verdi, ich kann Dich nicht mit Gewalt zum Komponieren zwingen. Aber mein Glaube an Dich ist so stark wie eh und je. Wer weiß, eines schönen Tages magst Du wieder zur Feder greifen... Doch dann mußt Du mich nur zwei Monate vor Eröffnung der Stagione verständigen. Hier mein Wort, die Oper, die Du mir bringst, wird aufgeführt!"

Ich dankte. Aber auch diese Worte änderten nichts an meinem Entschluß. Ich blieb in Mailand und nahm mir ein Zimmer in der Nähe der Corsia dei servi. Mein Mut war betäubt und an Musik dachte ich überhaupt nicht mehr. Da stieß ich eines abends am Ende der Galerie Christoforis mit Merelli zusammen, der eben ins Theater ging. Der Schnee fiel in dicken Flocken vom Himmel, und Merelli, der seinen Arm unter meinen geschoben hatte, nötigte mich, ihn zur Scala zu begleiten. Unterwegs schwatzte er mancherlei und gestand mir dann, daß er wegen der neuen Oper, die er geben müsse, sich in Verlegenheit befinde. Nicolai, der den Auftrag übernommen habe, sei mit dem Textbuch unzufrieden.

„Stell' Dir vor," rief Merelli aus, „ein Buch von Solera, stupend!!... Großartig!... Ganz ungewöhnlich!!... Spannende und grandiose dramatische Situationen, wunderschöne Verse!... Aber dieser Querkopf von einem deutschen Maestro will keine Vernunft annehmen und erklärt den Text für unmög-

lich! ... Ich weiß nicht, wo mir der Kopf steht und wie ich so schnell ein neues Buch herschaffen soll!"

„Da kann ich dir helfen", tröstete ich ihn. „Hast Du nicht „Il Proscritto" für mich schreiben lassen? Ich habe noch keine Note dazu komponiert. Der Text steht zu Deiner Verfügung."

„Bravo! ... Das nenne ich Glück!"

Im Reden waren wir zum Theater gekommen. Merelli befahl Bassi herbei, der Dichter, Regisseur, Kanzleibote, Bibliothekar und noch manches andre in einer Person war, und hieß ihn sofort nachsehn, ob sich in den Archiven nicht noch ein zweites Manuskript von „Il Proscritto" fände. Es fand sich. Aber zugleich zog Merelli ein andres Manuskript hervor und hielt es mir unter die Augen:

„Hier! Das ist das Libretto von Solera! Diesen herrlichen Vorwurf zurückzuweisen! ... Nimm es! ... Lies es!" ...

„Was soll ich damit? Nein, nein, nein! Ich bin nicht in der Stimmung, Operntexte zu lesen."

„Äh! Dieser Text wird Dir schon nicht weh tun. Lies ihn! Du kannst ihn mir gelegentlich zurückbringen", und er drängte mir das Manuskript auf. Es war ein dickes Heft mit großen Lettern geschrieben, wie sie damals in der Mode waren. Ich rollte das Ding zusammen, gab Merelli die Hand und machte mich auf den Heimweg.

Auf der Straße überfiel mich eine Art ganz unerklärlichen Unwohlseins, eine abgrundtiefe Traurigkeit, eine Todesbeklemmung, die mir das Herz würgte! ... Zu Hause angekommen, warf ich das Heft mit einem so bösen Schwung auf den Tisch, daß es herabschnellte und vor meinen Füßen liegen

blieb. Im Fallen aber hatte es sich geöffnet und ohne daß ich wußte wie, blieben meine Augen an der offenen Seite hängen und jener Vers blickte mich an:

„Va, pensiero, sull'ali dorate"*).

Ich durchflog die folgenden Verse und wurde mächtig von ihnen ergriffen, um so mehr als sie eine Paraphrase der Bibel waren, die ich immer über alles geliebt habe.

Ich lese einen Teil, ich lese einen andern: dann, meines festen Vorsatzes gedenkend, nie wieder zu schreiben, schlage ich das Heft zu und gehe zu Bett ... Aber, ach ... „Nabucco" ging in meinem Kopf um und der Schlaf kam nicht! Also, ich stehe auf und lese die Dichtung nicht einmal, nein, zweimal, nein, dreimal, so oft, daß ich am Morgen das Libretto Soleras vollkommen auswendig weiß.

Trotz alledem, keineswegs gesonnen, von meinem Vorsatz zu weichen, gehe ich ins Theater und gebe Merelli das Manuskript zurück:

„Schön, was, äh?"

„Sehr schön!"

„Äh! ... Also setz es in Musik!"

„Nicht einmal im Traum will ich damit zu tun haben!"

„Setz es in Musik, sag ich Dir, setz es in Musik!"

Nach diesen Worten stopft er mir das Heft in die Tasche meines Überrockes, packt mich bei den Schultern und befördert mich nicht nur mit einem Stoß zur Stube hinaus, sondern schlägt mir noch die Tür vor der Nase zu und dreht innen den Schlüssel ab.

---

*) „Flieg, Gedanke, auf goldenen Schwingen!" Die Worte zur Melodie des großen Sehnsuchtschores der Juden im „Nabucco". die Verdis Ruhm begründet hat und bei seinem Leichenbegängnis spontan von der Menge angestimmt wurde.

Was tun?

Den „Nabucco“ in der Tasche kehre ich heim. Heute diesen Vers, morgen jenen, hier eine Note, dort eine ganze Phrase, so entsteht nach und nach die ganze Oper.

Es war im Herbst 1841. Ich dachte an das Versprechen Merellis, suchte ihn auf und meldete ihm, daß „Nabucco“ fertig sei und zum nächsten Karneval gegeben werden könne.

Merelli erklärte sich bereit, sein Wort einzulösen, aber zugleich gab er mir zu bedenken, daß mein Werk unmöglich schon in der nächsten Saison könne aufgeführt werden, weil er bereits drei Opern von berühmten Autoren angenommen habe. Eine vierte, und überdies die Oper eines fast ganz Unbekannten zu geben, das war für alle Teile gefährlich, und namentlich für mich selbst. Er hielt es daher für das beste, mit der Premiere bis zum Frühjahr zu warten, wo er keine Verpflichtungen mehr hatte und mir gute Sänger versprechen konnte. Ich aber lehnte ab: Entweder zum Karneval oder gar nicht!... Und ich hatte guten Grund zur Festigkeit, denn wann und wie hätte ich zwei berufenere Darsteller finden sollen, als die Strepponi und Ronconi, die beide zum Karneval engagiert waren und auf die ich die größten Hoffnungen setzte.

Merelli, der mir soweit als möglich entgegenkommen wollte, war als Impresario selbst in schwieriger Lage. Vier neue Opern in einer Saison, das war ein rechtes Risiko! Doch auch ich hatte meine guten künstlerischen Gründe wider ihn zu setzen. Genug, mit Ja und Nein, Hin und Her, ganzen und halben Versprechungen verging die Zeit, und der Cartellone,

die Repertoireaufstellung erschien, und „Nabucco“ war nicht auf dem Programm.

Ich war jung. Mein Blut kochte. Ich schrieb einen dummen Brief an Merelli, in dem ich meine ganze Wut sich austoben ließ. Doch kaum hatte ich ihn abgesandt — ich muß es gestehn — erfaßte mich der Katzenjammer. Ich hatte Angst, jetzt alles verdorben zu haben.

Merelli, der mich hatte holen lassen, fuhr mich an:

„Ist das die Art, einem Freunde zu schreiben? Aber da Du recht hast, werden wir diesen „Nabucco“ spielen. Eines aber mußt Du Dir zu Gemüte führen. Die drei neuen Opern machen mir die größten Kosten. Ich kann daher für „Nabucco“ keine neuen Dekorationen und Kostüme aufwenden. Wir müssen schauen, wie wir uns mit dem behelfen, was im Fundus zu finden ist.“

Mit allem war ich zufrieden, wenn nur meine Oper aufgeführt würde. Und so erschien ein neuer Cartellone, auf dem ich endlich lesen durfte: „NABUCCO!“

Dabei fällt mir eine komische Szene ein, die sich kurz vorher zwischen Solera und mir abspielte. Er hatte für den dritten Akt ein kleines Liebesduett zwischen Ferena und Ismael geschrieben. Das gefiel mir gar nicht, erstens weil es die Hitze der Handlung erkalten machte, und zweitens, weil es die biblische Erhabenheit verkleinlichte, die das Wesen dieses Dramas ist. Eines Morgens, als Solera bei mir saß, sagte ich ihm meine Bedenken. Er ließ sie nicht gelten, aber nicht, weil er sie für falsch hielt, sondern weil nichts auf der Welt ihn dazu haben konnte, eine Arbeit zweimal zu machen. Wir erschöpften in der Dis-

kussion Gründe und Gegengründe. Ich blieb hart und er auch. Endlich fragte er mich, was ich denn an Stelle dieses Duetts haben wolle, und ich wies ihn auf die Prophezeiung des Zacharias hin. Er fand die Idee gar nicht übel, und nachdem er noch rasch einige Wenn und Aber zum besten gegeben, versprach er, die Szene gründlich durchzudenken und dann zu schreiben. Das war nicht, was ich wollte, denn ich kannte den Guten und wußte, Tag auf Tag würde vergehn und Solera sich nicht entschließen, einen Vers zu schreiben. Ich sperrte daher die Tür ab, steckte den Schlüssel in die Tasche und halb im Ernst und halb im Scherz sagte ich zu Solera: „So, Du gehst mir nicht aus diesem Zimmer, ehe Du die ‚Prophezeiung' in Verse gebracht hast. Hier, nimm die Bibel! Ihre schönsten Worte darfst Du plündern." Solera, ein jähzorniger Charakter, nahm meinen Spaß zuerst ungnädig auf. Schon blitzte es verdächtig in seinen Augen und eine unheimliche Minute verstrich, denn der Dichter, ein Riesenkerl von einem Menschen, hätte mit dem hartnäckigen Musikanten ein sehr leichtes Spiel gehabt. Aber plötzlich setzte er sich ganz ruhig an den Tisch und eine Viertelstunde später war die Prophezeiung geschrieben.

Endlich gegen Ende Februar 1842 begannen die Proben und am neunten März, nur zwölf Tage nach der ersten Probe am Cembalo fand die Uraufführung statt. Die Hauptpartien sangen: die Strepponi, die Bellinzaghi, sowie Ronconi, Miraglia und Derivis.

Dies ist die Oper, mit welcher in Wahrheit meine künstlerische Laufbahn beginnt. So sehr ich auch gegen feindliche Gewalten ankämpfen mußte, es ist sicher, daß „Nabucco" unter einem glücklichen Stern

geboren ist, denn alles, was ihm hätte Schaden bringen müssen, schlug ihm zum Guten aus.

Man bedenke nur: Ich schreibe einen wütend-ausfälligen Brief an Merelli, worauf zu erwarten steht, daß der Impresario den jungen Musiker zu allen Teufeln schickt. Das Gegenteil geschieht.

Die zusammengeflickten und recht und schlecht aufgefrischten Kostüme blenden.

Die ältesten Dekorationen, vom Maler Perroni ein wenig überpinselt, machen den ungeahntesten Effekt. Allein schon das erste Szenenbild, der Tempel, wirkt so mächtig, daß das Publikum zehn Minuten lang applaudiert.

Bei der Generalprobe wußte noch niemand, wann und wo die Banda (Militärkapelle) die Szene betreten soll. Ihr Kapellmeister Tutsch war in der größten Verlegenheit. Ich bezeichne ihm einfach einen Takt. Und bei der Premiere tritt die Bühnenmusik auf das Crescendo so präzis ein, daß das ganze Haus in Begeisterung gerät . . .

— — — — — — — — — —

Dennoch! Wir sollten uns ja nicht immer auf wohltätige Sterne verlassen. Immer wieder hat mich späterhin die Erfahrung gelehrt, wie recht das Sprichwort hat: „Fidarsi è bene ma non fidarsi è moglio." Vertrauen ist gut, Mißtrauen besser.

Brenna, G., *Sekretär des Teatro La Fenice.*

Bülow, *Hans von, der deutsche Pianist und Dirigent.*

Cammarano, *Salvatore, verfaßte für Verdi mehrere Opernbücher.*

Caponi, *Giacomo (Pseudonym „Folchetto"), Korrespondent italienischer Zeitungen in Paris.*

Carcano, *Giulio, Novellist, gleich Verdi dem Freundeskreis der Gräfin Maffei angehörend.*

Carducci, *Giosuè, Dichter.*

Carrara, *Dr. Angelo, Notar in Busseto.*

Carvalho, *Direktor der Opéra Comique.*

Cavagnari *Cavaliere, Bürgermeister von Parma.*

Cavaignac, *französischer General.*

Cavalieri *Cavaliere, Giuseppe in Ferrara.*

Cavour, *Graf, der bekannte Staatsmann.*

Cencetti, *Giuseppe, Dichter.*

Colini, Filippo, Bariton am Teatro Argentina in Rom.

Conti, *Augusto, Professor in Florenz.*

Correnti, *Unterrichtsminister.*

Crosnier, *Louis, Direktor der Opéra Comique, dann (1854) der Pariser Großen Oper.*

De Giosa, *Nicola, Opernkomponist und Dirigent.*

De Sanctis, *Cesare, eigentlich Geschäftsmann, aber leidenschaftlicher Freund aller Künstler, besonders des Dichters Cammarano.*

Del Signore, *Carlino, Kaufmann in Genua.*

Donizetti, *Gaetano, Komponist.*

Draneth Bey, *Intendant des Theaters in Cairo.*

Du Locle, *Camille, Mitverfasser des Opernbuches Don Carlos, Übersetzer der Aida und (mit Boito) des Othello ins Französische, Direktor der Opéra Comique.*

Duprez, *Sänger, Bruder des Übersetzers Edouard Duprez.*

Erard, *Inhaber der bekannten Klavierfabrik.*

Escudier, *Léon, Pariser Musikverleger.*

Faccio, *Franco, Kapellmeister.*

Ferretti, *Jacopo, Dichter.*

Filippi, *Filippo, Dr., Musikkritiker der „Perseveranza".*

Flauto, *Vincenzo, Impresario des Theaters S. Carlo in Neapel.*

Florimo, *Francesco, Historiker in Neapel, Archivar des Konservatoriums.*

Frignani, *Architekt in Busseto.*

Gallo, *Antonio.*

Gallignani, *Giuseppe, Domkapellmeister in Mailand, später Direktor des Konservatoriums in Parma.*

Ghislanzoni, *Antonio, der Librettist der Aida.*

Hoffmann, *Baron, Generalintendant der Hoftheater in Wien.*

Jacovacci, *Vincenzo, Impresario in Rom.*

Joachim, *Joseph, der bekannte Geiger.*

Lanari, *Antonio, Impresario des Teatro Argentina in Rom.*

Laurini, *Gerardo, Professor in Salerno, hatte das „Gebet" der Königin Margherita in Verse gefaßt.*

Loewe, *Sophia, Sängerin.*

Lucca, *Francesco, Musikverleger in Mailand.*

Luccardi, *Vincenzo, Bildhauer; Verdi, ihm gegenüber besonders jovial, apostrophiert ihn gerne „caro matto" (lieber Narr).*

Lumley, *B., Impresario in London.*

Maffei, *Clarina, Gräfin, ursprünglich mit dem Dichter Andrea Maffei verheiratet, seit 1842 durch ein*

DIE BRIEFE

Lieber Arrivabene, ich danke Dir für den Artikel, der von Bellini spricht. Alles zusammengenommen, glaube ich, daß Florimo dem verstorbenen Freund einen schlechten Dienst tut. Inzwischen hat er einen Brief der Frau Romani veranlaßt, der vor allen Leuten Bellini ganz, ganz klein macht: und wer weiß, was da noch herauskommen wird. Aber wozu soll es auch gut sein, daß nun einer hingeht und Briefe eines Musikanten herauszieht? Briefe, die immer in der Hast geschrieben sind, um die er sich nicht gekümmert, die er nicht wichtig genommen hat, weil der Musiker weiß, daß er als Schriftsteller keinen Ruf wahren muß. Ist es nicht genug, daß man seine Noten auspfeift? Nein, guter Herr: auch noch die Briefe! Wahrhaftig, es ist eine arge Plage, berühmt zu sein. Die armen kleinen großen Männer, die es sind, sie bezahlen ihre Popularität recht teuer. Nie gibt es für sie eine Stunde Ruhe, nicht im Leben und nicht im Tod!

Ich verlasse Dich und gehe in die Felder. Das ist gegenwärtig meine Beschäftigung. Das Wetter ist schön und ich laufe vom Morgen bis zum Abend. Es ist ein sehr prosaisches Leben, aber man fühlt sich wohl dabei.

An Opprandino Arrivabene
18. Oktober 1880
Dieser bezeichnende Brief steht außerhalb der chronologischen Reihe

Francesco Florimo, Bibliothekar des Konservatoriums in Neapel, hatte den Anstoß zu der Publikation von Briefen Bellinis gegeben

Romani: einer der berühmtesten Operndichter dieser älteren Zeit

Zitiert aus Braganolo-Bertazzi, La vita di G. Verdi narrata al popolo, Ricordi 1905

Aber weh mir! Arm geboren, im ärmlichen Dörfchen, hatte ich nicht die Mittel, mich im geringsten ausbilden zu lassen. Man hat mir unter die Hände ein lächerliches Spinett gestellt, und kurze Zeit darauf habe ich mich hingesetzt, um zu schreiben. Note über Note und nichts anderes als Noten. Dies ist alles! Traurig aber ist es, daß ich jetzt in meinem Alter gewaltig an dem Werte all dieser Noten zweifeln muß.

Welch eine Reue für mich, welch eine Verzweiflung! Glücklicherweise aber habe ich in meinen Jahren nicht mehr viel Zeit zum Verzweifeln.

An die Kirchenverwaltung von S. Giacomo in Soragna
Roncole, 24. Oktober 1829

Zitiert aus Braganolo etc.

Hochgeehrte Herren, da Giuseppe Verdi, wohnhaft in der Gemeinde Roncole, zum voraus gewußt hat, daß die Organistenstelle in der Pfarrkirche von Soragna vakant sein würde, indem Herr Frondoni darauf aus freien Stücken Verzicht leistet, bietet er sich nun statt seiner zum Ersatz für den Zurücktretenden an, versteht sich nach nötig befundener öffentlicher wie vertraulicher Erforschung von des Bittstellers Fähigkeiten, den Dienst bei den kirchlichen Zeremonien zu versehen. Er bittet also die Herren um Zulassung zu der Bewerbung um die oben genannte Organistenstelle und versichert, sein Amt aufmerksam und unermüdlich versehen und keine Mühe scheuen zu wollen, auf daß man allgemein mit ihm zufrieden sei. Vertrauensvoll empfiehlt er sich ergebenst gütiger Beachtung als der verehrten Herren gehorsamster Diener Giuseppe Verdi

An den Kritiker Caponi-Folchetto Busseto - S. Agata, 13. Oktober 1880

Zitiert aus Pougin, Verdi, übersetzt von Schultze, Dresden 1887

Mein sehr lieber Herr Caponi, ich habe nicht im Jahre 1833, sondern im Jahre 1832 (ich war damals noch nicht neunzehn Jahre alt) ein schriftliches Gesuch eingereicht, um gegen Entgelt als Schüler des Mailänder Konservatoriums aufgenommen zu werden. Ich habe ferner auf dem Konservatorium eine Art Examen bestanden, wobei ich einige meiner Kompositionen vorlegte und ein Stück auf dem Piano spielte. Es waren dabei anwesend Basily, Piantanida, Angeleri und andere, namentlich auch der alte Rolla, dem ich von meinem Lehrer in Busseto, Ferdinando Provesi, empfohlen war. Etwa acht Tage später begab ich mich zu Rolla, welcher mir sagte: Denken Sie nicht mehr an das Konservatorium; suchen Sie sich einen Lehrer in der Stadt; ich rate Ihnen zu Lavigna oder Negri.

Vom Konservatorium habe ich nichts weiter gehört. Niemand hat mein Gesuch beantwortet; niemand hat mir weder vor noch nach dem Examen von dem Reglement gesprochen. Ich weiß nichts von dem Urteil Basilys, über das Fétis berichtet.

Das ist alles.

Ich schreibe Ihnen in Eile und kurz, weil Sie sehr beschäftigt sind. Ich habe Ihnen gleichwohl alles gesagt, was ich weiß.

Meine Frau dankt Ihnen und läßt sich Ihnen empfehlen. Mit herzlichem Gruß Ihr G. Verdi

An Pietro Masini Mailand, 1837

Zitiert aus Bragagnolo etc.

Liebster Freund, ... Vorgestern kam endlich der Impresario, dem ich mich im Auftrag der Kommission sogleich vorstellte, ohne erst eine Einführung abzuwarten; aber er gab zur Antwort, er könne sich nicht mit einer Oper exponieren, deren Erfolg zweifelhaft wäre. Ich glaubte anfangs, das seien Redensarten,

damit man ihm sozusagen richtig Weihrauch streue. Aber soviel ich dann auch redete, ich konnte ihn nie auch nur zum Verhandeln bringen und er gab mir immer nur denselben Bescheid. Wäre ich nicht der erste gewesen, der mit ihm sprach, ich hätte glauben müssen, daß ihn irgend ein Übelgesinnter gegen mich eingenommen habe. Aber das war gar nicht möglich. Wütend und sehr betrübt mußte ich umkehren, ohne ein Fünkchen Hoffnung.

Arme Jugend! Da hat man gut arbeiten und lernen, wenn es nie, niemals Aufmunterung gibt. Sag, könntest Du nicht mit Merelli sprechen und herausbekommen, ob man nicht in irgend einem Theater in Mailand eine Aufführung zustande bringen könnte? Sag ihm von vornherein, daß ich die Partitur durch Künstler von Rang prüfen lassen möchte; sollten die sie verwerfen, so dürfte die Oper nicht herauskommen. Du würdest mir einen sehr großen Dienst erweisen. Vielleicht könntest Du mich aus dem Nichts emporheben und ich wäre Dir dann ewig dankbar. Setze Dich auch mit Piazza in Verbindung und sprich darüber. Ich will in Borgo S. Donnino bei Busseto die Antwort abwarten.

Ich umarme Dich herzlich und bin immer Dein getreuester Freund Giuseppe Verdi

An Ignazio Marini Mailand, 11. Juni 1843

Ich höre mit dem größten Vergnügen, daß Du zu uns zurückkommst; die Mailänder werden ihren Lieblings-Bassisten mit Entzücken begrüßen. In der letzten Zeit habe ich zwei Opern geschrieben, den „Nabucco" und die „Lombarden"; in beiden hast Du eine Partie, in der Du wohl glänzen kannst. Im „Nabucco" die Partie des Propheten, in den „Lombarden" die des Pagano, die beide wie für Dich geschrieben sind; und ich will Dir auch sagen, daß ich sie sehr gern von Dir hören würde. Ich werde jetzt für die Karnevalszeit in Venedig schreiben, weil ich mich nicht darauf einlassen wollte, noch eine Oper für Mailand zu machen. Und so war ich gezwungen, alle liebenswürdigen Angebote abzulehnen, die mir Merelli übermittelt hat ... Wir kommen ein anderes Mal zusammen und ich werde sehr glücklich sein, für einen Künstler, wie Du es bist, eine Oper schreiben zu können; sei versichert, daß Du eine Partie bekommst, die Deiner würdig ist.

Merelli: Pächter der Scala, eine Zeitlang auch des Wiener Hofoperntheaters

An Cavaliere Giuseppe Cavalieri, Ferrara Venedig, 12. Dezember 1843

Venedig ist schön, ist poetisch, himmlisch, aber ... ich möchte da nicht gern bleiben. Mein „Ernani" geht vorwärts und der Dichter macht alles, was ich wünsche. Ich halte täglich zwei Proben zu den „Lombarden" und alle tun, was sie können, besonders die Loewe.

Wir sahen uns zuerst bei der ersten Probe der „Lombarden": es kam zu einem Austausch etlicher Höflichkeiten und damit war alles aus; ich bin nie bei ihr zu Besuch gewesen und ich hoffe, daß ich

auch nicht hinkomme, wenn es nicht sein muß. Sonst kann ich nur Gutes von ihr sagen, sie tut mit aller Gewissenhaftigkeit ihre Pflicht und hat nicht die mindesten Launen.

Belächle das, wer mag — aber ich gehe nach Mailand, sowie „Ernani" aufgeführt ist.

Eine Stunde nach Mitternacht

An Giuseppina Appiani Venedig, 26. Dezember 1844

Sie können es nicht erwarten, Nachricht über die „Lombarden" zu bekommen. Nun denn — (so rasch ich konnte; es ist noch keine Viertelstunde, daß der Vorhang niedergegangen ist):

Die „Lombarden" sind vollständig durchgefallen. Es war einer von den wahrhaft klassischen Durchfällen. Alles hat mißfallen oder ist nur eben hingenommen worden, außer der Cabaletta der Vision. Das ist die einfache, aber wahre Geschichte und ich erzähle sie ohne Freude, aber auch ohne Schmerz.

An Giuseppina Appiani Venedig, 10. März 1844

„Ernani" kam gestern heraus und hatte einen recht schönen Erfolg. Hätte ich Sänger gehabt mit nicht eben großartigen, aber wenigstens zureichenden Stimmen, „Ernani" hätte einen Erfolg haben müssen, wie „Nabucco" und wie die „Lombarden" in Mailand. Guasco war ganz ohne Stimme und heiser, daß man Angst bekam. Und man kann nicht ärger falsch singen, als das gestern die Loewe tat. Alle Stücke, vom längsten bis zum kürzesten, hatten Applaus mit Ausnahme der Cavatine des Guasco; aber am meisten wirkten die Cabaletta der Loewe, die Cabaletta eines Duetts, das dann als Terzett endet, und das erste Finale, der Verschwörungsakt und das Terzett aus dem vierten. An Hervorrufen gab es drei nach dem ersten

Akt, einen nach dem zweiten, drei nach dem dritten und drei oder vier am Ende der Oper. Das ist der völlig wahre Bericht.

Noch in dieser Woche bin ich in Mailand.

An Vincenzo Flauto, Neapel
Mailand, 21. März 1844

Cammarano hat vier Opernbücher, darunter den „Troubadour" für Verdi geschrieben

Wahrhaftig: der Gewinn, eine Oper nach der Dichtung des hochberühmten Dichters Herrn Cammarano schreiben zu können und mit dieser Besetzung, wie auch der große Ruf, der selbst einem Komponisten von hohem Verdienst noch zuwächst, wenn er im Teatro Massimo aufgeführt wird: alles das bewirkt, daß ich keinen Augenblick säume, das Angebot anzunehmen, das Sie mir machen, unter folgenden Bedingungen:

1) Die Unternehmung zahlt mir 550 (fünfhundertfünfzig) Gold-Napoleons zu je zwanzig Franken, zahlbar in drei gleichen Raten. Die erste, sobald ich am Ort der Aufführung ankomme, die zweite bei der ersten Orchesterprobe und die dritte gleich am Tag nach der ersten Aufführung.

2) Die Unternehmung übergibt mir in Mailand das Buch des Herrn Cammarano am Ende dieses Jahres 1844.

3) Ich bin nicht verpflichtet, vor Ende Juni an eine Aufführung denken zu müssen.

4) Aus dem Personal der Gesellschaft werden die Sänger nach meiner Wahl bestimmt, vorausgesetzt, daß dieses Personal auch die Tadolini, Fraschini und Coletti in sich begreift.

Ich habe die Ehre mich Ihnen zu empfehlen als Ihr ergebener G. Verdi

An Gaetano Donizetti Mailand, 18. Mai 1844

Zitiert aus Monaldi, Verdi 1839–1898, Torino, Bocca

Hochverehrter Maestro, es war mir eine freudige Überraschung, als ich Ihren Brief an Pedroni las, in dem Sie mir gütigst anbieten, die Proben zu meinem „Ernani“ mitzumachen. Ich zögere keinen Augenblick, Ihr liebenswürdiges Anerbieten mit größtem Dank anzunehmen — sicherlich kann es meiner Musik nur hohen Nutzen bringen, wenn sich ein Donizetti ihrer annimmt.

Solcherart darf ich hoffen, daß der Geist des Werkes seinen Ausdruck finden werde.

„Ernani“ wird in Wien (italienische Stagione) aufgeführt

Wollen Sie sich freundlichst der Leitung im allgemeinen wie auch der Punktierungen annehmen, die besonders in der Partie des Ferretti nötig werden könnten.

Ihnen, Cavaliere, muß ich nicht erst Lobsprüche sagen. Sie gehören zu der kleinen Schar derer, die im höchsten Sinn genial sind und kein Lob für sich brauchen.

Die Gunst, die Sie mir erweisen, ist zu groß, als daß Sie an meiner Dankbarkeit zweifeln dürften.

In tiefster Verehrung Ihr ergebener Diener G. Verdi

An Francesco Maria Piave Mailand, 22. Mai 1844

Ich habe die Selva schon nach Rom geschickt und hoffe, daß sie dort einverstanden sind. Trotzdem kannst Du Deine Arbeit unterbrechen, weil ich genug zu tun habe. Denk nur ja an diese Arbeit und achte wohl, daß Du fortfährst, wie Du angefangen hast. Vorerst geht alles ausgezeichnet bis auf eine Kleinigkeit: es fällt mir auf, daß man bis nun nichts von dem Verbrechen erfährt, wegen dessen Foscari verurteilt wird; ich glaube, das müßte erwähnt werden.

In der Cavatine des Tenors gibt es zwei Sachen, die nicht gut möglich sind: erstens bleibt Jacopo, wenn er seine Cavatine gesungen hat, noch auf der Bühne; das ist der Wirkung immer abträglich. Zweitens fehlt ein Gedanke, um das Adagio abzuheben. Mach einen ganz kleinen Dialog zwischen dem Soldaten und Jacopo und laß dann einen Offizier sagen: „Führt den Gefangenen herein!" Dann eine Cabaletta — aber die muß ausgeben, denn wir schreiben für Rom. Und dann mußt Du, ich wiederhole es, die Figur des Foscari mit mehr Energie ausstatten. Die Cavatine der Frau ist sehr gut. Jetzt solltest Du, glaube ich, ein ganz kurzes Rezitativ und dann ein Solo des Dogen und ein großes Duett machen. Das Duett soll ziemlich kurz sein, es ist das Finale. Bring Dich ordentlich in Stimmung: schreib schöne Verse. Im zweiten Akt mach die Romanze mit Jacopo und vergiß das Duett mit Marina nicht, dann das große Terzett; sonach Chor und Finale. Im dritten Akt machst Du es dann so wie vereinbart; trachte den Gesang des Gondoliere mit einem Volkschor zusammen zu bringen. Könnte man es nicht derart anlegen, daß alles das gegen Abend geschähe, und es dann auch zu einem Sonnenuntergang kommen lassen, was immer so schön ist?

Nimm nur auch einen Antrag des Pacini an. Aber trachte, daß Du nicht den „Lorenzino" schreiben mußt, denn den wollen ein andermal wir zwei zusammen machen. Wenn du aber nicht umhin kannst, nimm auch den „Lorenzino". Tu alles so, wie es für Dich besser ist.

An Salvatore Cammarano 23. Mai 1844

Ich habe den Entwurf der „Alzira“ bekommen. Er befriedigt mich in jeder Hinsicht. Ich habe die Tragödie von Voltaire gelesen; sie wird unter den Händen eines Cammarano ein ausgezeichnetes Opernbuch werden. Man wirft mir vor, daß ich zu sehr den Spektakel liebe und den Gesang vernachlässige. Geben Sie nichts darauf! Lassen Sie die Sache nur leidenschaftlich sein und Sie werden sehen, daß ich ganz ordentliche Musik mache. Ich bin überrascht, daß die Tadolini nicht singt. Sie möge zu ihrer Darnachachtung wissen, daß der Absatz drei meines Vertrags lautet: „Die Besetzung der Opern, die Herr Verdi schreiben soll, wird von ihm selbst bestimmt auf Grund einer Liste des Personals, das der Unternehmung verpflichtet ist.“ Wenn also die Tadolini verpflichtet ist, muß die Tadolini singen. Ich werde sicherlich um nichts in der Welt ein Recht aufgeben. [. . .]

Um auf die „Alzira“ zurückzukommen: bitte schicken Sie mir fleißig weitere Fortsetzungen der Dichtung. Ich muß Ihnen nicht erst sagen, daß Sie sich kurz fassen mögen. Sie kennen das Theater besser als ich. Ich komme so rasch wie möglich nach Neapel — und verbleibe mit aller Achtung . . .

An Giovanni Ricordi Mailand, 3. Juli 1844

Liebster Ricordi, ich habe den Vertrag mit Neapel genau geprüft und finde, daß ich ihn in keiner Weise annehmen kann. Du weißt, daß die Unternehmung dort mich eingeladen hat, eine einzige Oper zu schreiben, für die ich 550 Gold-Napoleons verlangte: und da Du nach Neapel gingst, übergab ich Dir den Auftrag, die Sache in Ordnung zu bringen, vorausgesetzt, daß die Summe nicht unter 12.000 Lire öster-

reichisch herabgedrückt würde. Die Summe, die man mir jetzt anbietet, ist noch geringer als die 12.000, aber ich will keineswegs stören, was Du zuwege gebracht hast, und übernehme es, bloß die Oper für 1845 zu schreiben. Die andere kann ich nicht schreiben und es paßt mir auch nicht.

Ich bin ein neuer Mann für Neapel und Du wirst Dich nicht wundern, wenn ich mir über einige Punkte des Vertrags Gedanken mache — sie müssen, wie folgt, geändert werden.

Art. 4. Die Sänger der Oper von 1845 sollen vom Maestro Verdi aus dem Personal der Gesellschaft ausgesucht werden, vorausgesetzt, daß darin die Tadolini, Coletti und Fraschini inbegriffen sind.

Art. 1. Für die Oper, die der Maestro Verdi für das Teatro S. Carlo in Neapel zu schreiben hat, zahlt die Unternehmung dem genannten Maestro zweitausenddreihundert Dukaten in drei gleichen Raten: die erste, sobald der Maestro am Ort der Aufführung ist, die zweite bei der ersten Orchesterprobe, die dritte gleich am Tag nach der ersten Aufführung.

Art. 2. Die Dichtung des Herrn Cammarano muß dem Maestro Verdi von der Unternehmung in Mailand vier Monate vor der Aufführung übergeben werden.

Wenn während des laufenden Monats Juli der Vertrag in der angedeuteten Art verbessert wird, bin ich bereit, ihn anzunehmen. Ist dieser Monat vergangen, so halte ich mich jeder Verpflichtung ledig.

Ich bin immer Dein herzlich ergebener Verdi

An Antonio Lanari Mailand, 22. Juli 1844

Was die Oper „Die beiden Foscari" anlangt, bleibt es also, wie ich einigen Ihrer Briefe entnehme, nun dabei, daß sie gegen den 22. Oktober zur Aufführung kommen soll. Ich brauche drei Hauptpartien, die Barbieri, Roppa, De Bassini, und drei zweite Partien, einen tiefen Baß, einen Tenor und eine Sopranfrauenstimme.

Ich brauche ferner Frauenchöre und (nicht allzu viel) Orchester, in dem auch Harfe vorkommt. Der Dichter besorgt dann die Inszenierung, gegen ein Entgelt von 40 Scudi. Die Figurinen werden Ihnen von Venedig geschickt werden.

Ich kann Selva durchaus nicht verwenden, werde vielmehr den tiefen Baß nehmen, von dem Sie mir sagten, daß ich ihn haben sollte.

Damit sind wir jetzt also in vollkommenem Einverständnis und ich habe Ihnen nur noch die Inszenierung ans Herz zu legen.

Es ist schon ein Stoff, mit dem man es genau nehmen muß und der einem gute Gelegenheiten gibt.

Mit aller Hochachtung

An Salvatore Cammarano Mailand, 2. Juni 1845

Lieber Cammarano, wir Künstler dürfen nie krank sein. Und hätten auch immer Cavaliere sein müssen! ... Die Unternehmer glauben einem oder glauben nicht, wie sie es gerade brauchen. Ich kann mich nicht zufrieden geben mit der Manier, in der Herr Flauto mir zu schreiben befindet. Auch in der Unterredung mit Ihnen zweifelt er immer noch an meiner Krankheit und an meinen Zeugnissen.

Vincenzo Flauto: siehe Empfängerverzeichnis.

Ich habe hier den Herzog von San Teodoro kennen gelernt, der mit einigen Zeilen den Brief einbegleitet, den ich dem Herrn Marchese Imperiale di ...

Marchese Imperiale di Francavilla, Intendant des Theaters in Neapel

schreibe, wie Sie erfahren werden. In diesem Brief versuche ich ihn dahin zu bringen, daß er mir von der Unternehmung den erbetenen Monat Aufschub erwirke. Sowie ich diesen Aufschub erhalte, reise ich sogleich nach Neapel.

Lieber Cammarano, ich danke Ihnen für die Mühe, die ich Ihnen gemacht habe, und bitte Sie, Nachsicht zu haben mit den Plackereien, die ich über Sie brachte. Versichern Sie der Unternehmung, daß ich desto rascher nach Neapel komme, je eher sie mir den Aufschub gewährt.

Im Übrigen wünschte ich (und Sie wünschen es mit mir), daß diese Geschichten ein Ende nähmen und daß wir nicht mehr davon sprechen müßten, weil ich, die Wahrheit zu sagen, am Rande bin. Glauben Sie an meine Ergebenheit

An Antonio Barezzi
Mailand, Juni 1845

Ich habe mir das Theaterprojekt durchgelesen und will Ihnen mit meinem gewohnten Freimut sagen, daß ich davon recht wenig erbaut bin. Es zeugt wirklich nicht von sehr viel Takt, drauf los zu reden und meinen Namen bei den Behörden zu mißbrauchen, bloß weil ich einmal Freunden ein Wort gesagt oder einen Brief im Vertrauen geschrieben habe. Überall sonstwo hat man Theater gebaut, ohne daß jemand den Leuten eine Oper geschrieben oder in einer Oper gesungen hätte; und wenn das Busseto vor andern voraus hatte, mußte man es sich schätzen, aber man durfte nicht damit rechnen. Ich nehme mein gegebenes Wort nicht zurück; aber Sie wissen, daß ich 1847 zwei Opern zu schreiben habe, für Neapel und für den Verleger Lucca; und mein Körper ist nicht von Erz, daß ich noch größere Müdigkeit verwinden

könnte. Was aber die zwei Sängerinnen anlangt, wie kann ich da etwas versprechen? Ich habe Ihren Brüdern genau so viel gesagt: „Vielleicht, vielleicht ließen sich die Frezzolini und die Pozzi gewinnen ...“ In einem Augenblick des Überschwangs (ich gestehe, der Plan mit dem Theater gefiel mir) machte es mir Spaß, das zu sagen, weil mir, ganz abgesehen von der Freundschaft, die mich mit diesen Künstlerinnen verbindet, das letzte Mal die Frezzolini beim Abschied gesagt hatte: „Wir ruhen diesen Herbst aus und ihr kommt für vierzehn Tage zu uns aufs Land und dann kommen wir zu euch nach Busseto und machen da einen Abend für die Armen.“ Ich gab zur Antwort: „Gut, ich nehme Sie beim Wort, aber nicht für heuer, weil ich da kein Haus habe; doch erwarte ich Sie nächstes Jahr ganz bestimmt.“ Aber wenn nun in einem Jahr, in dem diese Leute eröffnen wollen, die Frezzolini einen Vertrag in Händen hat (das heißt 40- oder 50.000 Franken), wer wird dann der Narr sein, ihr vorzuschlagen, daß sie ohne Entgelt nach Busseto singen komme? ...

Ich wiederhole, ich hätte bei diesem Anliegen der Leute in keiner Weise genannt werden dürfen, um so weniger als mein Name dabei den Anschein erweckt, als hätte ich den Ehrgeiz, daß ein Theater nach mir benannt und meine Büste darin aufgestellt werde. Dabei wissen schon die meisten Italiener aus Erfahrung, wie ich mich, wo es nur geht, gegen derlei Reklame wehre.

Bitte, verhüten Sie, daß mir das Projekt vorgelegt werde, das ich dann zur Sicherheit der Herren unterfertigen müßte. Ich würde antworten, daß ich bei dergleichen Verpflichtungen jetzt die Gewohnheit

angenommen habe, einfach meinen Namen neben eine Summe von 20 bis 30.000 Franken zu setzen...

An Jacopo Ferretti 5. November 1845

Ich bin Ihnen so dankbar für die Nachricht, die Sie mir über die unglückliche „Alzira" zukommen lassen, noch mehr für die Ratschläge, die Sie mir freundlichst erteilen. Auch ich habe in Neapel, bevor das Stück auf die Bühne kam, diese Mängel bemerkt; Sie können sich gar nicht vorstellen, wieviel ich darüber nachgedacht habe! Das Übel sitzt viel zu tief. Würde man einen neuen Versuch machen, könnte es nur schlimmer werden. Und wozu sollte das jetzt noch dienen? Ich hatte gehofft, die Ouverture und das letzte Finale würden zu einem guten Teil die Schwächen der übrigen Oper wett machen — aber ich sehe, in Rom habe ich mich getäuscht. Es sollte wohl nicht sein.

Ich habe Ihre Sonette gelesen. Wunderschön! Ich werde wahrhaft ganz verwirrt von dem vielen Lieben, das Sie mir sagen, schon auch deshalb, weil ich Ihnen niemals derart danken könnte, wie ich möchte.

„Attila" gibt mir sehr viel zu tun. Welch ein schöner Stoff! Mögen die Kritiker einwenden, was sie wollen. Ich sage: welch ein richtiges Opernbuch!

An Sophia Loewe Venedig, 19. Dezember 1845

Hier die neue Cavatine. Ich überlasse es Ihnen, das Eigentum zu behalten oder mir zu übertragen. In diesem zweiten Fall werden Sie es billig finden, wenn ich Sie um Gewähr bitte, daß meine Rechte nicht verletzt werden, daß also niemand eine Abschrift nehmen darf. Sie sollen sich des Stückes während der gegenwärtigen Stagione bedienen dürfen, aber nur an den Abenden, an denen die „Johanna" gegeben wird.

Schicken Sie mir eine Zeile, an die ich mich halten kann. Verzeihen Sie, daß ich nicht selber kommen kann, und seien Sie meiner immerwährenden Ergebenheit versichert.

An Vincenzo Luccardi 11. Februar 1846

Ich schulde Dir eine Antwort auf einen sehr lieben Brief und gebe sie recht spät; aber Du wirst wohl wissen, daß ich seit dem 2. Jänner krank bin und daß ich erst seit wenigen Tagen ausgehe und zu schreiben beginnen konnte. Ich brauche einen großen Dienst! Ich weiß, daß im Vatikan entweder auf den Teppichen oder auf einem der Fresken Raffaels die Begegnung Attilas mit dem heiligen Leo vorkommen muß. Nun würde ich die Figurine des Attila brauchen. Zeichne sie mir mit ein paar Federstrichen auf und zeig mir dazu mit Worten und Ziffern die Farben des Kostüms. Ganz besonders brauche ich die Haartracht. Wenn Du mir diesen Dienst erweist, gebe ich Dir meinen heiligen Segen. Hier nichts Neues. Unlängst hat „L'Elisir" wie gewöhnlich Aufsehen gemacht. Ich bin es müde, in Venedig zu sein. Diese stumpfe, schwermütige Ruhe bringt mich jetzt manchmal in eine unleidliche Stimmung. Leb wohl, mein lieber Narr! Grüß mir alle Freunde!

An Vincenzo Flauto Mailand, 2. August 1846

Die Sticheleien gegen das Verhalten der Neapolitaner beziehen sich auf gewisse Erfahrungen

Ich bin tief gerührt von dem hingebenden Eifer, mit dem Sie sich nach meinem Befinden erkundigen. Es geht mir durchaus wohl. Ich weiß nicht, wie sich meine Feinde mit dieser Nachricht abfinden werden; was meine Freunde anlangt, wende ich mich an Ihre Liebenswürdigkeit, damit Sie ihnen dies als Tatsache mitteilen.

Hinsichtlich der Veränderung oder Zeitverschie-

bung, die Sie mit der Oper vorhaben, welche ich für San Carlo schreiben soll, wissen Sie, daß ich Verpflichtungen vor und nach dieser habe, und darum ist es mir im Augenblick nicht möglich, eine bestimmte Antwort zu geben. Übrigens haben wir ja danach auch noch Zeit und es wird eine Sache sein, über die wir dann einige Monate später sprechen.

der „Alzira"-Zeit. Vergl. den Brief vom 23. 11. 48.

Ich danke Ihnen für die Freundschaft, die Sie mir bezeugen. Wenn Sie wünschen, ich möge gegen die Leute in Neapel gute Laune aufbringen, so verstehe ich Sie nicht recht, aber ich versichere Ihnen, daß es mir durchaus nicht an der nötigen Heiterkeit gebricht. Wahrhaftig, warum sollte ich gegen die Neapolitaner übellaunig sein oder sie gegen mich? Fehlen denn Farben in ihrem Prisma, daß sie nun Verdi brauchen? Was mich anlangt, hoffe ich, daß ich zur Zeit auch schon sonst ein kleines Theaterchen bekäme. Wenn schon kein anderes, so wäre die Pariser Große Oper gar nicht abgeneigt, mir ihre Tore zu öffnen, was ich Ihnen durch einen Brief von Pillet beweisen kann. Geben Sie mir einstweilen häufig Nachricht, empfehlen Sie mich, wenn ich dessen wert bin, und glauben Sie an meine Ergebenheit!

Pillet, damals Direktor

An B. Lumley Mailand, 11. November 1846

Wenn die Impresa in Neapel mir erlaubt, die Oper, die ich für sie im Monat Juni des nächsten Jahres 1847 schreiben sollte, bis zum Herbst zu verschieben, so bin ich meinerseits bereit, für das Theater Seiner Majestät in London eine Oper zu schreiben, die etwa Ende Juni herauskommen könnte. Ich werde das Recht haben, die Künstler auszusuchen, die in der Truppe sein sollen, darunter unbedingt die Lind und die Fraschini. Sie wissen überdies, daß die Oper, die

ich für Sie schreiben soll, dem Verleger Francesco Lucca gehört, mit dem Sie sich in jeder Hinsicht werden verständigen müssen.

Mit aller Achtung Ihr sehr ergebener

An Francesco Lucca Mailand, 3. Dezember 1846

Vergessen Sie in Ihrem Schreiben an Lumley ja nicht anzuführen, daß er mir mündlich im Vertrauen ganz bestimmte Sänger zugesagt hat, worauf ich mich in einem Brief an ihn, datiert 11. November, auch bezog. Es wird also nötig sein, daß Herr Lumley jetzt einen besondern Brief an mich schreibt, in dem er mir diese Sänger zusagt und mir gleichzeitig das Recht gibt, in der Truppe meine Wahl zu treffen.

Was das Sujet anlangt, wissen Sie, daß ich meine Meinung über den „Corsar" geändert habe und mir eine neue Operndichtung habe anfertigen lassen, „Die Räuber", wovon fast ein Drittel schon komponiert ist. Darüber sind Sie wohl unterrichtet und ich bin sehr erstaunt, daß davon noch zu reden ist. Hier also die Bedingungen, wie sie angenommen sind: ich schreibe die „Räuber" und Lumley verpflichtet sich, mir aus seiner Truppe die zwei Mitglieder zu geben, die er mir schon versprochen hat.

Mit aller Achtung

An Giovanni Ricordi Mailand, 29. Dezember 1846

Liebster Ricordi, ich billige den Vertrag, den Du für meine neue Oper „Macbeth" ausgestellt hast, die zu den nächsten Fasten in Florenz herauskommen soll; und ich bin einverstanden (wovon Du Gebrauch machen kannst), aber unter der Bedingung, daß Du keine Aufführung dieses „Macbeth" am k. k. Scala-Theater zulässest.

Ich habe zu viel überzeugende Beispiele, daß man

dort nicht weiß oder nicht wissen will, wie man Opern anständig aufführt und ganz besonders die meinen nicht. Ich kann die miserablen Aufführungen der „Lombarden", des „Hernani", der „Beiden Foscari" und anderer nicht vergessen ... Ein weiteres Beispiel, das ich noch vor Augen habe: „Attila"! ... Frage Dich doch, ob diese Oper, obgleich die Truppe gut ist, schlechter aufgeführt werden konnte? ...

Ich wiederhole Dir also, daß ich eine Aufführung dieses „Macbeth" an der Scala weder gestatten kann noch darf, mindestens solange nicht, als sich nicht eine Änderung zum Besseren ergeben hat. Ich halte mich für verpflichtet, Dir zur Darnachachtung mitzuteilen, daß diese Bedingung, wie ich sie jetzt bei „Macbeth" aufstelle, von nun an für alle meine Opern zu gelten hat.

Leb wohl, ich bin Dein ergebener

An Antonio Lanari Mailand, 21. [Januar] 1847

[...] Wenn Du die Komposition bekommst, wirst Du sehen, daß es da zwei Chöre von größter Wichtigkeit gibt: spare also nicht mit Sängern und Du wirst zufrieden sein. Achte, daß die Hexen immer in drei Fähnchen eingeteilt sein müssen, am besten 6, 6 und 6, zusammen 18. Ich lenke Deine Aufmerksamkeit auf den Tenor, der den Macduff spielen soll; auch sollen die zweiten Sänger gut sein, denn die Ensembles brauchen gute Kräfte. Diese Ensembles machen mir viel Sorge.

Ich kann Dir nicht genau sagen, wann ich in Florenz sein werde, weil ich hier die ganze Oper in Ruhe zu Ende schreiben will. Sei versichert, ich werde rechtzeitig hinkommen. Teile die Solo- und Chorpartien selber von Hand zu Hand aus, damit wir, wenn

ich komme, nach zwei, drei Proben gleich mit dem Orchester beginnen können — es werden dann viele Orchester- und Bühnenproben nötig sein.

Es ist mir leid, daß der Sänger des Banco nicht auch den Geist geben will. Warum das? Die Sänger müssen zum Singen und zum Spielen engagiert sein und es ist nachgerade Zeit, mit derlei Gewohnheitsunfug aufzuräumen. Es wäre ein Wahnsinn, wenn ein anderer den Geist zu spielen bekäme, weil ja Banco auch als Geist seine Gestalt ganz genau beibehalten soll.

Leb recht wohl, schreib mir rasch. Noch einmal — ich hoffe, daß ich Dir bald ein weiteres Stück von der Komposition schicken kann. Grüße mir inzwischen Romani, ich schreibe ihm bald.

An Antonio Barezzi
Florenz, 25. März 1847

Seit langem hatte ich die Absicht, eine Oper Ihnen zu widmen, der Sie mir Vater, Wohltäter und Freund gewesen sind. Es war mir eine Pflicht und ich wäre ihr gern schon früher nachgekommen, wenn mich nicht gebieterische Umstände verhindert hätten. — Nun, hier sende ich Ihnen jetzt den „Macbeth", den ich lieber habe als meine anderen Opern, also würdiger erachte, Ihnen überreicht zu werden. Mein Herz bietet ihn: möge das Herz ihn empfangen! Er soll Ihnen Zeugnis geben, daß mein Dank, meine Liebe für Sie immerwährend dauert. G. Verdi

An Francesco Lucca
Mailand, 10. April 1847

Ich freue mich, daß die Lind nach London geht; aber es kommt mir vor, daß sie reichlich spät geht und ich möchte nicht, daß die Saison schon zu weit vorgeschritten wäre, wenn meine Oper drankommt.

Beachten Sie wohl, daß ich das nicht dulden werde,

sowie ich auch nicht geneigt bin, das kleinste Versehen hinzunehmen. Ich bin in dieser ganzen Angelegenheit sehr wenig gut behandelt worden. Und wenn also die Oper nicht zur gehörigen Zeit und nicht ordentlich aufgeführt wird, so erkläre ich Ihnen ganz offen, daß ich sie nicht spielen lasse.

Mit aller Achtung

An Giovanni Ricordi
Mailand, 20. Mai 1847

Die hier geplante Oper ist die „Schlacht bei Legnano“

Liebster Ricordi, als Antwort auf Deinen Brief vom 26. April.

Da ich von dem Vertrag mit der Impresa in Neapel wegen der Oper, die ich für sie schreiben sollte, nun losgekommen bin, wäre ich geneigt, diese Oper jetzt für Dich zu komponieren. Sie soll mit einer Truppe von besonderem Rang an einem der ersten Theater Italiens gegeben werden, das k. k. Scala-Theater ausgenommen. Damit Du von einem ungünstigen Ausfall nicht den ganzen Schaden habest, möchte ich einen Anteil an den Spesen übernehmen.

Hier sind also meine Vertragsbedingungen:

1. Die Oper soll im Jahr 1848 an einem der ersten Theater Italiens, die Scala ausgenommen, mit einer Truppe von Rang gegeben werden; für das Opernbuch sorge ich.

2. Du zahlst mir für das gedruckte Material jeder Art 12.000 Franken bar in 600 Napoleons-d'or, und zwar sobald ich Dir die Partitur übergebe; das ist an dem Tag, an dem die Generalprobe dieser Oper vonstatten geht.

3. In der ersten Saison, in der die Oper unter meiner Leitung aufgeführt wird, zahlst Du mir 4000 Franken in 200 Napoleons.

4. Sooft diese Oper in den Ländern aufgeführt

wird, in denen für musikalische Werke ein Urheberrecht besteht, zahlst Du mir für jede Theatersaison 300 Franken, fortlaufend durch zehn Jahre; wenn diese ersten zehn Jahre um sind, bleibt Dir das unumschränkte Eigentum an der Partitur.

5. Für alle übrigen Länder, die in der Urheberrechtskonvention nicht inbegriffen sind, wirst Du mir einen Anteil an den Leihgebühren von 300 Franken überlassen.

6. Wenn Du das Eigentum an der Partitur der Oper in Frankreich verkaufst, so zahlst Du mir 3000 Franken in Gold. Verkaufst Du es in England, abermals 3000 Franken. Für alle übrigen Länder wirst Du es ohne meine Zustimmung nicht verkaufen, da auch ich an dem Verkauf beteiligt sein will.

7. Diese Oper wird ohne meine Erlaubnis am Scala-Theater nicht gegeben werden.

8. Um Änderungen hintanzuhalten, wie sie die Theater an der Musik gern vornehmen, wird es verboten sein, in diese Partitur irgend etwas einzufügen, darin Streichungen vorzunehmen, Noten zu erniedrigen oder zu erhöhen, ganz allgemein irgend was vorzunehmen, was den geringsten Wechsel in der Instrumentation bedingen würde; alles das bei Strafe von 1000 Franken, die ich jedesmal von Dir verlangen kann, so oft ein Theater Änderungen an der Partitur vornimmt.

Wenn Dir diese Bedingungen genügen können, so halte ich mich noch den ganzen Samstag, den 22., daran gebunden.

An Clarina Maffei [Poststempel, 9. Juni 1847]

Ich bin seit zwei Tagen in London; habe eine sehr schlechte Fahrt gehabt, aber es war unterhaltend. Als ich nach Straßburg kam, war die Mallepost schon weg und statt 24 Stunden zu warten, wählte ich den Rheinweg und da bin ich nicht müde geworden. Ich habe diese herrliche Landschaft gesehen, ich habe in Mainz, in Köln, in Brüssel Halt gemacht, zwei Tage in Paris und bin nun schließlich in London. In Paris war ich in der Oper. Nie habe ich schlechtere Sänger und mäßigere Chöre gehört. Das Orchester selbst ist (unsere Theaterlöwen mögen mir's verzeihen!) kaum mehr als mittelmäßig. Was ich von Paris gesehen habe, gefällt mir gut und besonders gefällt mir das freie Leben, das man in diesem Land haben kann. Von London kann ich nichts sagen, weil gestern Sonntag war und ich nicht eine Seele gesehen habe. Aber dieser Rauch, dieser Kohlengeruch quält mich, ich komme mir immer wie auf einem Dampfschiff vor. Bald werde ich ins Theater gehen, um zu erfahren, was mir bevorsteht. Emanuele [Muzio], den ich vorausgeschickt habe, hat mir eine derart homöopathische Unterkunft herausgefunden, daß ich mich darin nicht rühren kann. Aber sie ist recht sauber, wie das überhaupt die Häuser in London sind.

Die Lind erregt hier einen Fanatismus, den man gar nicht beschreiben kann. Eben verkauft man schon Logen und Sitze für morgen Abend. Ich weiß nicht, wann ich sie hören kann. Mit der Gesundheit geht es gut. Die Reise hat mich nur wenig ermüdet, weil ich sie mit aller Behaglichkeit zurückgelegt habe. Es ist wahr, ich bin spät gekommen und der Unternehmer könnte sich beschweren; aber wenn er mir ein einziges Wort sagt, das mir nicht paßt, gebe ich ihm

zehn zur Antwort und fahre gleich nach Paris, komme, was da wolle.

An Giuseppina Appiani London, 27. Juni 1847

Heil unserer Sonne, — die ich auch sonst so sehr lieb habe, jetzt aber noch mehr verehre, seit ich in diesem Nebel, in diesem Rauch lebe, der mich erstickt, mich noch ganz blind macht! Andrerseits, welch eine herrliche Stadt! Da gibt es Dinge, daß man zu Stein erstarren könnte — aber das Klima macht eine jede Schönheit zuschanden. O, hätte man hier den Himmel von Neapel, ich glaube, man müßte sich nicht ins Paradies wünschen! Mit den Proben zu meiner neuen Oper habe ich noch nicht begonnen, weil ich zum Nichtstun noch keine Muße habe... verstehen Sie recht: zum Nichtstun! Damit ist alles gesagt. Übrigens macht mir die Lind immer noch denselben Eindruck: ich bin immerzu der typisch treue Mensch! Lachen Sie nicht, bei Gott, sonst werde ich wütend...

Die Theater sind überfüllt und die Engländer haben ihre Freude an Aufführungen, die... Und sie zahlen so viel Lire! O, wenn ich hier ein paar Jahre bleiben könnte, ich würde einen Sack von diesen allerheiligsten Lire nach Hause mitbringen. Aber es ist unnütz, sich so schöne Sachen vorzunehmen, denn ich könnte bei dem Klima nicht existieren. Ich sehne mich nicht nach Paris zu gehen — diese Stadt hat keine besonderen Reize für mich, aber sie wird mir sehr gefallen, weil ich dort das Leben führen kann, das ich haben möchte. Es ist ein großes Vergnügen, tun zu können, was einem beliebt! Wenn ich daran denke, daß ich ein paar Wochen in Paris bleiben kann, ohne mich mit Musik befassen zu müssen, ohne

von Musik auch nur reden zu hören (ich will alle Verleger und Theaterunternehmer zur Tür hinauswerfen), so verliere ich fast die Besinnung: so trostreich ist mir das.

Mit meiner Gesundheit steht es in London nicht schlecht, aber ich habe immer Angst, daß mich irgend ein Unheil anfallen könnte. Ich bin viel zuhause und arbeite (oder habe wenigstens die Absicht, zu arbeiten), gehe sehr wenig in Gesellschaft, wenig ins Theater, um mich desto weniger zu ärgern... Ach, wenn ich Zeit hätte, ich würde Ihnen so viel schreiben! Aber jetzt kann ich Ihnen nur kräftig die Hand drücken und Ihnen sagen, daß ich fürs Leben Ihr Freund bin.

An Emilia Morosini
Paris, 30. Juli 1847

Sie werden sicherlich mit mir böse sein und diesen meinen Brief mit weiß Gott welcher Verachtung empfangen. Diesmal haben Sie recht und meine Geschäfte, das Londoner Klima, mein Übelbefinden, meine schlechte Laune, alles das kann mich nicht entschuldigen. Ich bin im Unrecht und wenn Sie mir die Hand zum Frieden bieten, will ich glücklich sein.

Obgleich das Londoner Klima für mich entsetzlich war, hat mir die Stadt doch ganz außerordentlich gefallen. Das ist keine Stadt, es ist eine Welt: die Größe, der Reichtum, die Schönheit der Straßen, die Sauberkeit der Häuser, das ist alles unvergleichlich und man wird starr, wird ganz klein, wenn man mitten in all der Herrlichkeit dann noch die Banken, die Docks besichtigt. Wer kann diesem Volk Widerstand leisten? Die Umgebung von London, die Landschaft nächst der Stadt ist prachtvoll. Von den englischen Sitten gefallen mir viele nicht, oder besser gesagt, sie

passen nicht für uns Italiener. Wie lächerlich wirkt es, wenn man gelegentlich in Italien die Engländer nachahmt!

Die „Räuber" haben kein Aufsehen hervorgerufen, aber gefallen und ich wäre nächstes Jahr wieder nach London gekommen, um da eine andere Oper herauszubringen, wenn der Verleger Lucca zehntausend Franken angenommen und mich von dem Vertrag entbunden hätte, der zwischen uns besteht. So kann ich erst in zwei Jahren zurückkommen. Das betrübt mich, aber ich kann den Vertrag mit Lucca nicht im Stich lassen.

Ich bin seit zwei Tagen hier und wenn es mit dem Ärger weiterhin so gehen sollte, werde ich sehr, sehr schnell in Mailand sein. Die Feste im Juli scheinen mir eine recht böse Geschichte zu werden.

Wenn Sie mich durch einen Brief erfreuen wollen, richten Sie ihn nach Paris poste restante.

An Francesco Lucca
Paris, 2. August 1847

Ich halte mich für verpflichtet Ihnen anzuzeigen, daß ich nach den Bestimmungen des Vertrags zwischen mir und Ihnen, wie wir ihn am 16. Oktober 1845 brieflich abgeschlossen hatten, die Oper für eines der ersten Theater Italiens zum Carneval 1848 schreiben werde.

Bis jetzt habe ich folgende Sujets in Aussicht: „Der Corsar", oder aber „Die Ahnfrau" (ein phantastisches deutsches Stück) oder die „Medea", wozu ich das alte Opernbuch von Romani nehmen würde. Wenn Sie mir etwas Besseres vorzuschlagen wissen, gebe ich Ihnen gern die Freiheit, das zu tun, sofern es noch in diesem Monat August sein kann.

Ich bitte um Antwort und zeichne als Ihr Diener

An Giuseppina Appiani
Paris, 22. August 1847

[. . .] Sie fragen mich nach Donizetti und ich will Ihnen die Wahrheit sagen — keinen Trost. Ich habe ihn bisher nicht gesehen, weil man mir davon abgeraten hat — aber ich versichere Ihnen, daß ich mir das lebhaft wünsche; sollte sich mir eine Gelegenheit bieten, ihn zu sehen, ohne daß es jemand erfährt, so werde ich sie zweifellos ergreifen. Er sieht körperlich wohl aus, nur hält er den Kopf immer zur Seite geneigt und hat die Augen zu — er ißt mit Appetit, schläft gut und spricht fast nie ein Wort; sagt er eins, so versteht man es kaum. Wenn ihn jemand aufsucht, öffnet er ein wenig die Augen; wenn man ihm sagt, daß er jemand die Hand geben soll, so reicht er sie hin . . . Das soll ein Zeichen sein, daß sein Verstand nicht völlig gelitten hat; aber ein Arzt, der in treuester Freundschaft an ihm hängt, hat mir gesagt, daß dergleichen eher Instinkt-Bewegungen sind und daß es besser wäre, er würde lebhaft sein und sogar toben: denn dann wäre Hoffnung, während jetzt nur ein Wunder helfen könnte. Übrigens geht es ihm jetzt so wie vor sechs Monaten, so wie vor einem Jahr — es wird nicht besser, nicht schlechter.

Ich habe Ihnen der Wahrheit gemäß geschildert, wie es um Donizetti jetzt bestellt ist: zum verzweifeln — ach nur zu sehr! Sollte es irgendwie erfreulicher werden, so schreibe ich Ihnen das sogleich.

An G. Ricordi
Paris, 15. Oktober 1847

Lieber Ricordi, ich werde nicht erst eine Einleitung machen und Entschuldigungen vorbringen, daß ich Dir nicht eher geschrieben habe — ich habe nicht viel Zeit — sondern ich komme gleich auf die Oper „Jérusalem“ zu sprechen, die Du von mir verlangst;

„Jéru salem" ist eine Umarbeitung der „Lombarden" für Paris, erste Aufführung 26. 11. 47. In Italien zum ersten Mal an der Scala 26. 12. 50.

sie wird an der „Académie Royale" wahrscheinlich vor dem 15. November aufgeführt werden.

Ich übergebe Dir also diese Partitur [folgen die Bedingungen].

Sollte ich hier einen italienischen Dichter finden, so lasse ich selbst die italienische Übersetzung anfertigen, wenn nicht, schicke ich Dir die französische Partitur, aber mit der Bedingung, daß Du Emanuele Muzio damit betraust, die Worte unter die Noten zu setzen.

Emanuele Muzio: siehe Empfängerverzeichnis

Es bleibt verboten, in der Partitur irgendetwas einzufügen oder zu streichen (mit Ausnahme der Ballettmusik, die wegbleiben kann), bei Strafe von tausend Franken, die ich von Dir jedesmal verlangen werde, sooft diese Partitur an Theater ersten Ranges kommt. Für Theater zweiten Ranges wird die Klausel gleicherweise gelten und Du verpflichtest Dich, alle erdenkbaren Mittel ausfindig zu machen, damit Du die Strafe bei Zuwiderhandlungen hereinbekommst. Wenn Du sie aber nicht verlangen kannst, bist Du auch nicht verpflichtet, sie mir zu zahlen.

Leb wohl!

An Giuseppina Appiani
Paris, 9. März 1848

Ich ersehe aus Ihren wenigen Zeilen an mich, daß Sie meinen letzten Brief nicht erhalten haben. Das ist schon der dritte oder vierte Brief, der verloren geht. Ich verstehe das nicht! Gut — wir haben Revolution; aber was hat das mit Briefen zu tun? [...]

Über die Vorfälle in Paris werden Sie vollständig unterrichtet sein. Nach dem 24. Februar ist nichts geschehen. Der Leichenzug, der den Opfern zu der Totensäule der Bastille folgte, war gewaltig, prachtvoll — und obwohl kein Militär, keine Polizei für

Ordnung sorgte, kam es nicht zu dem geringsten Zwischenfall. Die große Nationalversammlung, die eine Regierung einsetzen wird, soll zum 20. April einberufen werden, — ich kann noch immer nicht verstehen, warum sie nicht vorher zusammentritt; mein Schädel ist zu hart, vielleicht auch zu schlau. Von Thiers hört man überhaupt nicht reden. Vielleicht zeigt er dann auf einmal seine Krallen!!

Ich kann Ihnen nicht verschweigen, daß ich mich sehr gut unterhalte und daß mein Schlaf bisher durch nichts gestört worden ist. Ich tue nichts, gehe spazieren, höre das wüsteste Zeug an, kaufe ungefähr zwanzig Zeitungen im Tag zusammen (wohlverstanden, ich lese sie nicht) — aber derart entgeht man den Verfolgungen der Verkäufer; wenn ich so mit einem ganzen Stoß in der Hand daherkomme, bietet mir keiner welche an. Und ich lache, lache, lache. Wenn mich nichts wichtigeres nach Italien ruft, so bleibe ich noch den ganzen April hier, um mir die Nationalversammlung anzusehen. Ich habe bisher alle ernsten und heiteren Ereignisse mitangesehen (Sie mögen mir glauben, das bedeutet mit eigenen Augen gesehen); ich will mir auch diesen 20. April nicht entgehen lassen.

An den General Cavaignac (Original französisch)

Geleitschreiben für Anselmo Guerrieri Gonzaga, der als Abgesandter Mailands französische

Meine Herren, wir bekommen eben Nachrichten aus Mailand vom 4. August. Man bereitet sich zu einer verzweifelten Verteidigung vor. Die Proklamation des Generals Radetzky zeigt nur das Schicksal, dem die Bewohner der Lombardei aufgespart sind. Sie werden sterben mit dem Ruf „es lebe Italien!“ — die Blicke nach jenem Frankreich gewendet, dessen edle Hilfe sie mit ruhigem Glauben erwarten. Die

Hilfe erbitten soll. Unterfertigt von den angesehensten Italienern in Paris

Erinnerung an das Frankreich eines Louis Philippe kann ihnen das Gefühl nicht trüben, das sie für die französische Republik hegen.

Sicherlich können Sie, meine Herren, nicht weiterhin als gleichgültige Zuseher an dem Schauspiel teilnehmen, das Ihnen das Martyrium eines edlen, so sehr unglücklichen Volkes gewährt. Dieses Volk ruft nach Ihnen, nach seinen Brüdern! Es hat Ihnen so viel Beweise seines Mitgefühls gegeben und das in den glorreichsten Zeiten Ihrer Geschichte! Für immer hätten Sie seine Dankbarheit gewonnen! Jeder Augenblick Versäumnis kann über das Leben von tausenden Opfern entscheiden; jeder Augenblick Verlust für die Freiheit Italiens ist ein Gewinn für den Despotismus in Europa. Sollte Frankreich noch zaudern, so wäre es besser gewesen, für Frankreich selbst, für uns, für alle Welt, man hätte so herrliche Worte wie Volkszugehörigkeit, Fortschritt des Menschengeschlechts nie ausgesprochen! Frankreichs Zaudern wäre ein Ärgernis; es würde der Sache der Freiheit nicht schaden, aber es würde viele schwach machen, viel Vorwürfe heraufbeschwören.

Meine Herren! Eine große Verantwortung lastet jetzt auf Ihnen! Man spricht von England und man will nicht wahr haben, daß England mit Österreich verhandelt, ohne Frankreich und gegen Frankreich. Man spricht von Geldern und scheint nicht zu wissen, daß das lombardisch-venezianische Königreich eine unerschöpfliche Goldgrube für Österreich war, daß es das gleiche für die Sache der Freiheit wäre. Man spricht von einem europäischen Krieg und vergißt, daß dieser Krieg schon da ist, Krieg zwischen zwei unversöhnlichen Prinzipien! Aber von Gerechtigkeit,

von Wahrheit, von einem neuen Europa, das allein Frankreichs Freund werden kann, davon spricht niemand!

Nein, Sie werden keine kleine Politik machen, nicht alte Diplomatie gewähren lassen. Sie werden jetzt nicht von Ihrer Einigkeit mit den Kabinetten sprechen, da die Einigkeit aller edlen, freien Menschen erreicht ist.

Lassen Sie nicht zu, daß man in der Trunkenheit des Schmerzes mit einem Schein von Recht hinausschreien könne: unglücklich die Völker, die den Versprechungen Frankreichs Glauben geschenkt haben!

Paris, 8. August 1848

A. Guerrieri, Mitglied der provisorischen Regierung der Lombardei — A. Aleardi, Dom. Gar, Gesandter der provisorischen Regierung von Venedig — S. Trivulzi — G. Carcano — A. Mora — F. Foresti — G. Verdi — Frappelli — De Filippi

An Clarina Maffei
Paris, 24. August 1848

Ihr Brief hat mir große Freude bereitet, weil ich nicht wußte, was ich von Ihnen halten sollte. Da ich Sie nun heil und gesund weiß, bin ich zufrieden.

Sie wollen die Meinung Frankreichs über die italienischen Angelegenheiten hören? Du lieber Gott, was soll man da sagen! Wer uns nicht Feind ist, ist gleichgültig. Ich muß noch bemerken, daß die Idee eines geeinten Italien die kleinen, nichtigen Leute schreckt, die jetzt an der Macht sind. Ganz bestimmt wird Frankreich keine Waffenhilfe leisten, sollte es nicht von einem unvorhergesehenen Ereignis wider Willen mitgerissen werden. Die französisch-englische Diplomaten-Intervention kann nur ungerecht und schmählich für Frankreich sein, verderblich für uns.

In der Tat, diese Intervention würde dahin zielen, daß Österreich die Lombardei aufgäbe und sich mit Venetien begnügte. Angenommen, Österreich brächte es über sich, die Lombardei zu räumen (vorderhand macht es gar keine Miene, und vielleicht würde es vor dem Abschied noch alles zerstören und verbrennen lassen), so wäre das für uns eine Schande mehr, die Lombardei wäre verwüstet und wir hätten einen Fürsten zu den übrigen in Italien. Nein, nein, ich erhoffe nichts von Frankreich, nichts von England und wenn ich von jemand etwas erhoffe, so ist es — was glauben Sie wohl? — Österreich; ich hoffe auf Österreichs innere Wirren. Etwas Ernstes muß dort wohl vorgehen und wenn wir den Augenblick nützen und den Krieg führen, der geführt werden müßte, den Insurrektionskrieg, dann kann Italien noch frei werden. Aber Gott verhüte, daß wir uns auf unsere Könige und auf fremde Völker verlassen!

Hier kommen italienische Diplomaten von allen Richtungen an. Gestern noch Tommaseo, heute Picciotti. Sie werden nichts erreichen; es ist doch nicht möglich, daß sie noch auf Frankreich hoffen. Um es mit einem Wort zu sagen: Frankreich will nicht, daß die Italiener ein Volk werden.

Das ist meine Ansicht. Bitte legen Sie ihr kein Gewicht bei — Sie wissen, ich verstehe mich nicht auf Politik. Übrigens steht auch Frankreich vor einer Katastrophe und ich weiß nicht, wie man darüber hinweg kommen will. Die Untersuchung über die Vorfälle im Mai und Juni ist das Niederträchtigste, Widerlichste, was es gibt. Welch eine jämmerliche Zeit, welch ein Geschlecht von Zwergen! Nichts Großes geschieht — nicht einmal große Verbrechen!

Ich glaube, daß eine neue Revolution hereinbricht; man wittert sie schon fast. Und die neue Revolution wird diese armselige Republik vollends umwerfen. Hoffen wir, daß es nicht dazu komme; aber es gibt Gründe genug, es zu befürchten.

Carcano ist schon in der Schweiz — vielleicht haben Sie ihn da gesehen. Emanuele schrieb mir, daß er in Mailand nicht mehr bleiben konnte. Vielleicht ist er morgen oder etwas später hier.

An Salvatore Cammarano
Paris, 18. September 1848

Liebster Cammarano, ich kann mich nicht dahin bringen zu glauben, daß Ihr Brief vom 9. ernst gemeint ist. Wie? Ich bin jedesmal verpflichtet, meine Musik hinzuschreiben und abzuliefern, vier Monate nachdem ich das Buch erhalten habe? Wenn also die Impresa in Neapel die Laune hätte, meine Oper von jetzt an in einem Jahr zu geben, in zwei, in drei, in zehn Jahren, werde ich immer, gehorsamster Diener, der Unternehmung zur Verfügung stehen müssen? Ich werde also jeden andern Plan stehen und liegen lassen müssen, bis daß die Unternehmung geruht, mir das Buch zu schicken? So räumen doch auch Sie ein, daß Sie das nicht im Ernst geschrieben haben! Wissen Sie, was der Artikel 1 meines Vertrags bestimmt? „Die Musik wird im Oktober 1848 aufgeführt werden, wobei Herr Verdi die vollständige Partitur Ende August zu übergeben hat, vier Monate nach Empfang des vollständigen Buchs.“ Und da spricht man mir von Prozessen..., von gerichtlichen Schritten... Sei's drum: mich werden diese Drohungen nicht schrecken.

Um der Freundschaft willen, die mich mit Ihnen verbindet, tut es mir ernstlich leid, daß Sie damit Un-

annehmlichkeiten haben, und ich versichere Ihnen, daß ich, soweit es irgend von mir abhängt, alles tun werde, um Sie aus dieser Verlegenheit zu befreien; obwohl ich anderseits in einer viel ärgeren Verlegenheit stecke, als die Ihre ist. Sie wissen, daß ich über diese Oper verfügt habe, so wie sie nicht zur vereinbarten Zeit in Neapel gespielt werden sollte. Ich habe andere Verpflichtungen für die hiesige Oper übernommen, Verpflichtungen, die ich nicht um eine Stunde verschieben kann. Wenn Sie mich nicht zu zwei Monaten Müßiggang verurteilt hätten, indem Sie mir auch nicht ein Wort Text schickten, ich wäre jetzt mit dieser Oper fertig. So aber stehe ich fast vor der Unmöglichkeit, der Verpflichtung hier nachzukommen, und habe es um so schwerer, den Vorschlag anzunehmen, den Sie mir machen. Doch werde ich mir bei all dem die größte Mühe geben, diese Dinge freundschaftlich zu ordnen; nur ist es nötig, die Fortsetzung des Opernbuchs auch nicht einen Augenblick länger zurückzuhalten.

Mit aller Achtung Ihr

An Salvatore Cammarano
Paris, 24. September 1848

Liebster Cammarano, die Unternehmung von Neapel will durch Mittel, die kaum gesetzlich, geschweige denn menschlich sind, erhalten, was ihr die Erfüllung meiner Vertragspflichten sichern sollte.

Sie, ein anständiger Mensch, Familienvater, Künstler von Ruf, würden das Opfer aller dieser schnöden Intriguen sein.

Ich könnte, gestützt auf meinen Vertrag, die Drohungen der Unternehmung verachten und es dabei bewenden lassen; aber um Ihretwillen, nur um Ihretwillen werde ich die Oper für Neapel zum nächsten

Jahr schreiben, und müßte ich Tag für Tag meiner Erholung, meiner Gesundheit zwei Stunden rauben!

Ich kann im Augenblick die Zeit nicht genau angeben, zu der ich die Oper nach Neapel geben werde. (Das wird von den Umständen abhängen, unter denen ich andere Verpflichtungen entweder aufschieben oder lösen kann.) Aber Sie können der Unternehmung versichern, daß es zu der Zeit des kommenden Jahres sein wird, die sie selbst von mir verlangt hat — unter der Bedingung, daß Sie darunter nicht zu leiden haben, denn es geschieht allein für Sie, daß ich dieses Opfer auf mich nehme. Sonst soll mich dieser Brief zu nichts verpflichten.

Ich will dieses Schreiben abschließen und Ihnen nur noch mitteilen, daß ich mir nach dem Scharfsinn, der Sachkenntnis und, ich möchte fast sagen, nach dem bisher von Herrn Flauto bewiesenen Ungeschick bei den Verhandlungen von ihm ein anderes Vorgehen erwartet hätte.

Leben Sie wohl, lieber Cammarano, und schicken Sie mir so rasch wie möglich neuen Text. — Immer der Ihre

An Salvatore Cammarano (Vom gleichen Datum)

[...] Wenn Sie die Oper haben müssen und ich genötigt bin, sie zu schreiben, halten Sie sich wenigstens vor Augen, daß ich ein kurzes Stück mit viel Spannung brauche, viel Bewegung, sehr viel Leidenschaft, damit es mir solcherart leichter möglich sei, es zu komponieren. Ich verlasse mich da auf Sie. Inzwischen schicken Sie mir nur immer weiter das angefangene Stück und sagen Sie mir für den Fall, daß die Zensurbehörden es nicht erlauben sollten: glauben Sie, daß man, wenn man Titel, Örtlichkeiten

usw. änderte, die Verse ganz oder doch so gut wie ganz beibehalten könnte? Für den Augenblick ist es besser, vorwärts zu kommen und es dabei bewenden zu lassen.

Erlauben Sie mir, Sie um eine Gunst zu bitten, was den letzten Akt anlangt: zu Beginn, vor der Kirche des heiligen Ambrosius, möchte ich zwei oder drei verschiedene Melodien zusammenbringen: ich möchte zum Beispiel, daß die Priester im Innern, das Volk draußen ihre besonderen Rhythmen bekämen und Lida einen Gesang in einem andern Rhythmus. Überlassen Sie dann mir die Sorge, das zusammenzubringen. Man könnte auch (wenn Sie es für gut halten), bei den Priestern lateinische Verse nehmen. Machen Sie das, wie es Ihnen am besten scheint, aber beachten Sie, daß diese Stelle Effekt machen muß.

An Clarina Maffei
Paris, 3. Oktober 1848

Von unserem armen Italien wüßte ich nichts Tröstliches zu sagen! Sie Glückliche, die Sie noch irgendwelche Hoffnungen haben! Ich habe keine mehr. Was soll man von all diesen diplomatischen Intriguen halten, von der Verlängerung des Waffenstillstandes? Wenn er abgelaufen ist, haben wir Winter und dann wird man sagen: im Winter läßt sich nichts unternehmen. Inzwischen wird die Lombardei eine Wüste geworden sein, ein Friedhof. Und dann wird man uns einreden, daß die Nation, die man mit allen Mitteln erschöpft hat, von Glück sagen darf, wenn sie der väterlichen Regierung Österreichs unterstellt bleibt. Gott schütze sie!

Gestern gab es in der Nationalversammlung eine Interpellation über die italienischen Angelegenheiten. Man wollte wissen, wie es damit stünde, wie weit

man mit den Verhandlungen sei und wohin sie geführt hätten. Cavaignac gab die Antwort, die sonst Guizot gab: daß er nicht reden wolle, nicht reden dürfe. Eine schöne Republik!

An Mazzini
Paris, 18. Oktober 1848

Komposition der Hymne von Mameli, auf Wunsch Mazzinis geschrieben

Ich schicke Ihnen die Hymne und hoffe, sie erreicht Sie, obschon es ein wenig spät geworden ist, doch noch rechtzeitig. Ich habe mich bemüht, mehr volkstümlich und verständlich zu sein, als mir das sonst möglich war. Machen Sie damit, was Sie wollen: werfen Sie sie ins Feuer, wenn sie Ihnen nichts wert scheint. Wollen Sie sie veröffentlichen, so lassen Sie den Dichter zu Beginn der zweiten und dritten Strophe einige Worte ändern. [......] Ich hätte komponieren können, was dort steht, aber dann wäre die Komposition schwierig geworden, daher wenig volkstümlich und wir hätten unsern Zweck nicht erreicht.

Möge diese Hymne und zwischendurch die Musik der Kanonen bald in der lombardischen Ebene erklingen!

Empfangen Sie den herzlichsten Gruß eines Mannes, der für Sie alle Verehrung hat.

Nachschrift. Wenn Sie sich zum Druck entschließen, können Sie sich an Carlo Pozzi in Mendrisio wenden, der Korrespondent von Ricordi ist.

An Vincenzo Flauto
Paris, 23. November 1848

Es tut mir leid, daß es so aussieht, als wäre ich gegen Sie schwierig und geziert, während ich bis zum Äußersten aufrichtig, bestimmt, manchmal reizbar bin, sogar wild, wenn Sie wollen, aber schwierig, geziert ganz gewiß nicht; und wenn ich das scheine, so ist es nicht meine Schuld, sondern die der Umstände. Sie machen mir ein schmeichelhaftes Bild von der

usw. änderte, die Verse ganz oder doch so gut wie ganz beibehalten könnte? Für den Augenblick ist es besser, vorwärts zu kommen und es dabei bewenden zu lassen.

Erlauben Sie mir, Sie um eine Gunst zu bitten, was den letzten Akt anlangt: zu Beginn, vor der Kirche des heiligen Ambrosius, möchte ich zwei oder drei verschiedene Melodien zusammenbringen: ich möchte zum Beispiel, daß die Priester im Innern, das Volk draußen ihre besonderen Rhythmen bekämen und Lida einen Gesang in einem andern Rhythmus. Überlassen Sie dann mir die Sorge, das zusammenzubringen. Man könnte auch (wenn Sie es für gut halten), bei den Priestern lateinische Verse nehmen. Machen Sie das, wie es Ihnen am besten scheint, aber beachten Sie, daß diese Stelle Effekt machen muß.

An Clarina Maffei
Paris, 3. Oktober 1848

Von unserem armen Italien wüßte ich nichts Tröstliches zu sagen! Sie Glückliche, die Sie noch irgendwelche Hoffnungen haben! Ich habe keine mehr. Was soll man von all diesen diplomatischen Intriguen halten, von der Verlängerung des Waffenstillstandes? Wenn er abgelaufen ist, haben wir Winter und dann wird man sagen: im Winter läßt sich nichts unternehmen. Inzwischen wird die Lombardei eine Wüste geworden sein, ein Friedhof. Und dann wird man uns einreden, daß die Nation, die man mit allen Mitteln erschöpft hat, von Glück sagen darf, wenn sie der väterlichen Regierung Österreichs unterstellt bleibt. Gott schütze sie!

Gestern gab es in der Nationalversammlung eine Interpellation über die italienischen Angelegenheiten. Man wollte wissen, wie es damit stünde, wie weit

man mit den Verhandlungen sei und wohin sie geführt hätten. Cavaignac gab die Antwort, die sonst Guizot gab: daß er nicht reden wolle, nicht reden dürfe. Eine schöne Republik!

An Mazzini Paris, 18. Oktober 1848

Komposition der Hymne von Mameli, auf Wunsch Mazzinis geschrieben

Ich schicke Ihnen die Hymne und hoffe, sie erreicht Sie, obschon es ein wenig spät geworden ist, doch noch rechtzeitig. Ich habe mich bemüht, mehr volkstümlich und verständlich zu sein, als mir das sonst möglich war. Machen Sie damit, was Sie wollen: werfen Sie sie ins Feuer, wenn sie Ihnen nichts wert scheint. Wollen Sie sie veröffentlichen, so lassen Sie den Dichter zu Beginn der zweiten und dritten Strophe einige Worte ändern. [......] Ich hätte komponieren können, was dort steht, aber dann wäre die Komposition schwierig geworden, daher wenig volkstümlich und wir hätten unsern Zweck nicht erreicht.

Möge diese Hymne und zwischendurch die Musik der Kanonen bald in der lombardischen Ebene erklingen!

Empfangen Sie den herzlichsten Gruß eines Mannes, der für Sie alle Verehrung hat.

Nachschrift. Wenn Sie sich zum Druck entschließen, können Sie sich an Carlo Pozzi in Mendrisio wenden, der Korrespondent von Ricordi ist.

An Vincenzo Flauto Paris, 23. November 1848

Es tut mir leid, daß es so aussieht, als wäre ich gegen Sie schwierig und geziert, während ich bis zum Äußersten aufrichtig, bestimmt, manchmal reizbar bin, sogar wild, wenn Sie wollen, aber schwierig, geziert ganz gewiß nicht; und wenn ich das scheine, so ist es nicht meine Schuld, sondern die der Umstände. Sie machen mir ein schmeichelhaftes Bild von der

Aufnahme, die ich jetzt in Neapel fände; aber, verzeihen Sie, konnten wir je daran zweifeln, daß Sie bei Ihrem Nervenleiden Visionen haben und in Ihrer Erregbarkeit rosa sehen, wo schwarz ist? Ich würde sicherlich lügen, wenn ich Ihnen sagte, ich wäre früher einmal mit Neapel zufrieden gewesen; aber, glauben Sie mir, nicht der Ausgang hat mich so sehr angeekelt wie vielmehr eine Unzahl Kleinigkeiten, die mit der Oper gar nichts zu tun hatten. Warum mußte man mir Aufträge geben? Und was hatte ich in ein großes Café zu gehen, was auf dem Balkon der Tadolini zu suchen, warum trug ich lichte Schuhe statt dunkler — tausend solcher Kleinigkeiten, die eines ernsten Publikums sicherlich ebenso unwürdig waren wie einer Großstadt? Sie glauben, daß meine Anwesenheit auf den Erfolg Einfluß haben könnte? Glauben Sie es nicht! Ich wiederhole Ihnen, was ich zu Beginn gesagt habe, daß ich sozusagen ein Wilder bin, und wenn man in Neapel das erste Mal so viele Fehler an mir bemerkt hat, wäre es das zweite Mal nicht anders. Es ist wahr, ich bin seit anderthalb Jahren in Paris (in der Stadt, wo alles gute Manieren bekommen soll), aber ich bin, ich muß das wohl beichten, ein ärgerer Bär als zuvor. Sechs Jahre arbeite ich nun unaufhörlich, wandere von Land zu Land und habe noch nie ein Wort zu Journalisten gesprochen, nie einen Freund um etwas gebeten, niemals reichen Leuten den Hof gemacht, um Erfolg zu haben. Nie, niemals: ich werde solche Mittel immer verschmähen. Ich mache meine Opern, so gut ich das kann: sonst lasse ich den Dingen ihren Lauf und suche niemals auch nur im Geringsten auf die Meinung des Publikums Einfluß zu gewinnen.

Aber lassen wir diese Einleitung, die mit unserer Angelegenheit nun einmal nichts zu tun hat. Ich möchte Sie jetzt davon überzeugen, daß es nicht von meinem Willen abhängt, wenn ich nicht nach Neapel komme; ich möchte den Leuten dort ernstlich beweisen, daß ich immerhin etwas zustande bringe, was dieses Theaters nicht gänzlich unwürdig ist. Aber hören Sie zu und sagen Sie mir dann selbst, ob ich neue Verpflichtungen auf mich nehmen kann. [.....]

So steht, aufrichtig gesprochen, die Sache, aber machen Sie das nur Leuten bekannt, mit denen Sie davon sprechen zu müssen glauben. Und sonst seien Sie in ihren Unternehmungen frei. Diese Korrespondenz soll keine Fessel sein, nicht für Sie, nicht für mich. Wenn sich einmal etwas ändert, werde auch ich mich ändern. Ich schreibe an Cammarano wegen verschiedener Dinge im „Macbeth". Seien auch Sie bei den Proben anwesend und lassen Sie es sich nicht verdrießen, eine mehr zu machen: die Oper ist etwas schwerer als meine übrigen und die Inszenierung ist hier von Wichtigkeit. Ich bekenne Ihnen, daß ich an dieser Oper mehr hänge als an meinen andern, und es würde mir leid tun, wenn ich sie verloren geben müßte. Sagen Sie, daß sie zu einem Genre gehört, mit dem man gemeinhin entweder sehr viel Erfolg hat oder den Hals bricht. Deshalb ist äußerste Sorgfalt bei der Aufführung von Nöten.

Leben Sie wohl! Ihr ergebener

An Salvatore Cammarano
Paris, 23. November 1848

Lieber Cammarano, ich bin immer noch in Erwartung einer Antwort auf meinen Brief, der den Empfang des dritten Aktes bestätigte; in diesem Brief bat ich Sie, eine Szene für die Primadonna hinzuzufügen.

Bezieht sich auf die „Schlacht bei Legnano"

Ich hoffe noch immer, daß Sie mir freundschaftlich diesen Gefallen tun werden. Sollten Sie diesen meinen oben erwähnten Brief nicht bekommen haben, so wiederhole ich Ihnen hiemit meine Wünsche. Da es mir scheint, daß die Partie der Dame nicht die Bedeutung hat wie die beiden andern, möchte ich haben, daß Sie nach dem Todes-Chor ein großes, sehr bewegtes Rezitativ einfügen, in dem sie ihre Liebe auszudrücken hat, ihre Verzweiflung, Arrigo todgeweiht zu wissen; die Furcht vor Entdeckung und so weiter. Nach einem schönen Rezitativ lassen Sie den Mann dazu kommen und ein schönes pathetisches kleines Duett singen: lassen Sie den Vater den Sohn segnen oder irgendetwas ähnliches vorgehen. Und so weiter.

Noch einen letzten Gefallen, einen ganz kleinen, erbitte ich von Ihnen. Am Ende des zweiten Akts hätte ich gern vier Verse zwischen Arrigo und Rolando (zusammen) vor

„Ruchlos werdet Ihr, verflucht sein,
Ja, verflucht für alle Zeit."

Ich möchte diesem Abschnitt vor dem Finale eine gewisse Bedeutung geben und es wäre mir nicht recht, wenn ich dort Worte wiederholen müßte. Ich wünsche mir diese Verse stark und energisch; sie sollten Folgendes ausdrücken: Es wird eine Zeit kommen, in der Eure Nachkommen sich scheuen werden, Euren Namen zu tragen — oder so; und dann „Ruchlos werdet Ihr etc. . . ."

Wenn Sie das gleich machen und mir schicken können, werden Sie mir einen großen Gefallen tun, weil ich keine Zeit zu verlieren habe.

Sagen Sie mir noch: (aber erschrecken Sie nicht!) Ich würde in dem Ensemble der Einleitung noch eine

andere Stimme brauchen, einen Tenor; könnte man da zum Beispiel einen Schildträger des Arrigo nehmen? Dieser Schildträger könnte dann, glaube ich, auch im letzten Finale vorkommen... Er könnte Arrigo auffangen, wenn er verwundet wird. Antworten Sie mir auch darauf! — —

Ich weiß, daß Sie „Macbeth" proben, und da das eine Oper ist, für die ich mich mehr interessiere als für die übrigen, erlauben Sie mir wohl, daß ich darüber ein paar Worte sage. Man hat der Tadolini die Partie der Lady Macbeth zugewiesen und ich bin sehr überrascht, daß sie sich dazu hergegeben hat. Sie wissen, wie sehr ich die Tadolini schätze, und sie selber weiß es; aber in unserem gemeinsamen Interesse halte ich es für nötig, da ein wenig zu überlegen. Die Tadolini hat zu große Qualitäten für diese Partie! Sie werden das vielleicht für einen Widerspruch halten!! Die Tadolini hat eine gute, schöne Erscheinung und ich möchte die Lady Macbeth ungestalt und häßlich haben. Die Tadolini singt vollendet und ich möchte haben, daß die Lady überhaupt nicht singt. Die Tadolini hat eine herrliche, helle, klare, mächtige Stimme und ich möchte für die Lady eine rauhe, erstickte, hohle Stimme haben. Die Stimme der Tadolini hat etwas Engelhaftes und die Stimme der Lady sollte etwas Teuflisches haben. Unterbreiten Sie diese Gedankengänge der Unternehmung, dem Maestro Mercadante: er wird mehr als jeder andere diese meine Anregungen billigen — der Tadolini selbst — aber dann halten Sie es nach Ihrer eigenen Einsicht, so wie Sie es für besser finden.

Teilen Sie mit, daß die Hauptstücke der Oper diese beiden sind: das Duett zwischen der Lady und ihrem

Mann und die Nachtwandlerszene. Wenn die zwei Stücke verloren gehen, ist die Oper erledigt. Und diese beiden Stücke dürfen absolut nicht gesungen werden:

Man muß sie in Aktion umsetzen und deklamieren
Mit einer recht hohlen Stimme
Verschleiert: sonst gibt es
unmöglich eine Wirkung.
Das Orchester gedämpft.

Die Bühne aufs Äußerste verdunkelt. — Im dritten Akt müssen die Erscheinungen der Könige (ich habe das in London gesehen) hinter einem besonderen Ausschnitt der Bühne geschehen, mit einem Schleier davor, der aber nicht dicht sein darf, sondern durch seine Aschenfarbe wirkt. Die Könige sollen nicht Puppen sein, sondern acht richtige Menschen von Fleisch und Blut. Der Platz, über den sie zu gehen haben, muß wie ein Hügelchen sein und man muß genau sehen, wie sie hinauf- und hinabsteigen. Die Bühne vollkommen dunkel, besonders wenn der Kessel verschwindet, hell nur dort, wo die Könige vorbeiziehn. Die Musik unterhalb der Bühne muß für das große Theater San Carlo verstärkt werden; aber beachten Sie wohl: keine Trompeten und Posaunen! Der Klang muß wie von ferne kommen und stumpf sein, also nur Baßklarinetten, Fagotte, Kontrafagotte, nichts anderes. Adieu, leben Sie wohl. Immer Ihr sehr ergebener

An Filippo Colini [Paris, November 1848]

Lieber Colini, ich weiß nicht, wie diese Operngeschichten erledigt worden sind, aber ich weiß, daß ich allerhand Briefe bekomme, die für mich überaus peinlich sein müssen. Es scheint, daß man ziemlich

viel Mühe anwenden mußte, es scheint, daß die Direktion eine Gnade daraus gemacht hat, als sie diese Partitur annahm. Lieber Colini, Du weißt, daß ich mich niemals um etwas bemüht habe, niemals Werke habe „annehmen“ lassen, nie Gnaden und Almosen empfangen habe, von niemand, nicht einmal vor sechs Jahren, als ich das gebraucht und nötig gebraucht hätte: glaubst Du also wohl, daß ich jetzt eine noch so kleine Demütigung über mich ergehen ließe? [...]

Oper: „Die Schlacht bei Legnano“

Direktion des Teatro Argentina in Rom

An Carlo Verdi [Paris], 19. April 1849

Liebster Vater, wie ich Ihnen in meinem Brief vom 11. dieses Monats schrieb, wird Ihnen Ricordi das Geld schicken, das für die Zahlungen nötig ist, und Sie werden entweder 271 Napoleons in Silber oder 67 Napoleons in Gold bekommen.

Ricordi wird Ihnen schreiben, wann Sie in Piacenza sein müssen, und Sie werden zur selben Zeit dem Herrn Bonini zahlen.

Übermitteln Sie diesen Brief an Emanuele; er wird Ihnen sagen, worum es sich handelt. Suchen Sie die Rechnungen mit Merli gut in Ordnung zu bringen und schicken Sie mir die Aufstellung über alle Auslagen, die Sie nach dem elften Mai hatten.

Leben Sie herzlich wohl! Einen Kuß an die Mutter.

An Vincenzo Luccardi Paris, 14. Juli 1849

Einnahme von Rom durch die Franzosen, 2. Juli 1849

Lieber Luccardi, seit drei Tagen warte ich mit Ungeduld auf Deine Briefe. Du kannst Dir wohl denken, daß mich die Katastrophe von Rom in schwere Sorgen gestürzt hat; Du hast nicht recht getan, mir nicht sofort zu schreiben. Sprechen wir nicht von Rom! Was würde das nützen! Noch regiert Gewalt die Welt! Gerechtigkeit? Was vermag sie gegen Bajo-

nette? Wir können nichts tun als unser Unglück beweinen und die verfluchen, die an so viel Unheil Schuld haben...

Erzähle mir also von Dir, sprich von Deinen Angelegenheiten! Was machst Du jetzt? Sag doch alles, was Dich unsere neuen Herren sagen lassen. Sprich auch von meinen Freunden!

Schreib mir rasch, sehr rasch, säume keine Minute, ich trage eine Hölle in mir.

An Vincenzo Flauto
Busseto, 7. September 1849

Eloisa ist die „Luisa Miller“ (Kabale und Liebe)

Erste Anspielung auf „Rigoletto“

Lieber Flauto, ich habe wenig Zeit ausführlich zu schreiben und will Ihnen nur sagen, daß ich mich an Ihren Vorschlag halten und nach dieser „Eloisa“ eine andere Oper schreiben werde, die 1850, am Tag nach Ostern, aufgeführt werden soll. Schicken Sie mir also die Verträge auf Grund der Vorschläge in meinem letzten Brief (26. Juli). [...]

Was die Oper anlangt, an der ich jetzt schreibe, so komme ich nach Neapel am 8. oder 10. Oktober; die Aufführung soll dann zu Ende dieses Monats sein. Bereiten Sie alles so vor, daß ich am Tag nach meiner Ankunft mit den Proben beginnen kann; ich werde die Partitur mitbringen, die bis auf die Instrumentation fertig sein wird. Wegen der Zahlung für diese Oper wollen Sie sich an meinen allerersten Vertrag halten.

Jetzt ist es Zeit, ernstlich an das Buch der Oper zu denken, die am Tag nach Ostern aufgeführt werden soll. Wenn wir alles ordentlich machen wollen, müßte Cammarano die Skizzen fertig haben und mir die ersten Stücke Ende Oktober übergeben, zu der Zeit, in der diese „Eloisa“ herauskommen wird; ich werde dann für einige Zeit von Neapel weggehen

und möchte mir also Text zum Komponieren mitnehmen. Als Sujet raten Sie Cammarano „Le Roi s'amuse" von Viktor Hugo an. Ein schönes Stück mit großartigen Situationen — und es gibt darin auch zwei wunderbare Partien für die Frezzolini und für De Bassini. Adieu, leben Sie wohl!

Nachschrift. Wohl verstanden: Für die Oper, die zum Tag nach Ostern geschrieben werden soll, muß ich das Recht haben, die Sänger aus dem vorhandenen Personal auszuwählen. Vergessen Sie nicht, diesen Punkt in den Vertrag einzufügen.

An Salvatore Cammarano
2. Januar 1850

Zitiert aus Monaldi, Verdi 1839–1898, Torino, Bocca

Lieber Cammarano, der Stoff, den ich mir wünschen möchte und den ich vorschlage, ist „El Trovador", ein spanisches Drama von Guttierez. Das scheint mir sehr schön, reich an Einfällen und starken Situationen. Ich möchte zwei Frauenrollen haben: Erstens einmal die Zigeunerin, ein Weib von besonderem Charakter; nach ihr will ich die Oper nennen. Die andere Partie ist für eine zweite Sängerin. Auf also, kleiner Mann, und sputen Sie sich. Es wird wohl nicht schwer sein, das spanische Drama zu finden ... Leben Sie wohl. Ihr sehr ergebener G. Verdi

An G. Ricordi
Busseto
31. Januar 1850

Lieber Ricordi, ich setze keine Zweifel in das, was Du mir in Deinem Brief vom 26. sagst. Ich weiß sehr wohl, daß die Zeiten kritisch sind: daß Du ungeheure Spesen zu tragen hast, überall mit Anwälten arbeitest (obwohl das nicht nur wegen meiner Partituren geschieht); aber Du weißt dafür auch, daß ich zehn Jahre vor mir habe, und in dieser Zeit kann es beim Theater wieder besser werden, wie ich das nach verschiedenen Briefen, die ich bekam, mit Grund an-

nehmen darf. Übrigens hätte ich, wenn mir diese Rechte nicht vorbehalten waren, seinerzeit andere Bedingungen für „Jérusalem" und die „Schlacht bei Legnano" gestellt. Aber ich will Dich nicht mit den tausend und abertausend Gründen langweilen, die ich für mich anführen könnte; es überrascht mich bloß, daß Du, nachdem mir Emanuele geschrieben hatte, Du wärest mit 50 Prozent einverstanden, mich nun auf 30 herabdrücken willst. Das ist zu viel!! Trotzdem will ich mich nicht versteifen und Deine Vorschläge annehmen, daß Du mir also für zehn Jahre 30 Prozent von allen Leihgebühren gibst, die Du bekommst, und 40 Prozent von den Verkäufen für alle Länder — sofern Du diese Rechte für zehn Jahre auch auf die „Luisa Miller" ausdehnst und dieses Werk also ebenso wie „Jérusalem" und die „Schlacht bei Legnano" oder „Die Belagerung von Harlem" behandelst. Auf diese Art haben wir das Risiko wohl geteilt und Du wirst einsehen, daß ich gerecht bin und die Gründe billige, die Du anführst. Wenn Dir das paßt, werden die Guthaben bis zu diesem Augenblick abzuschließen sein. Dann wirst Du ein Verzeichnis über alle Leihabschlüsse und alle Verkäufe führen, die Du vornimmst, und ich werde es entweder selbst oder durch eine von mir bestimmte Person zweimal im Jahr durchsehen lassen. Zu Ende Juni und Ende Dezember zahlst Du mir dann das Geld, das mir zukommt. Diese Übereinkunft soll mit dem heutigen Tage beginnen und meine Rechte werden durch zehn Jahre begründet sein von dem Tag der ersten Aufführung dieser drei oben genannten Opern an.

„Belagerung von Harlem" ist der Titel, den die Zensur der nach Flandern verlegten „Schlacht bei Legnano" gegeben hat.

Was die andere Oper anlangt, die ich für Neapel

Die vierte Oper ist „Stiffelio"

schreiben sollte, so habe ich mich da frei gemacht, angeekelt von dem unwürdigen Vorgehen der Impresa und der Leitung. Aber da das Sujet mit Cammarano schon vereinbart war, schreibe ich sie trotzdem gleichfalls und sie wird, wie ich hoffe, in vier bis fünf Monaten fertig sein. Ich übertrage sie Dir gern und Du übernimmst die Verpflichtung, sie noch im November dieses Jahres 1850 an einem der großen Theater Italiens (die Mailänder Scala ausgenommen) mit einer Truppe von Rang aufzuführen, wobei ich, gemäß dem Vertrag, bei den Proben anwesend zu sein habe. Als Entgelt zahlst Du mir 16.000 (sechzehntausend) Franken, in 800 Gold-Napoleons zu zwanzig Franken und das entweder am Tag der Aufführung oder in Monatsraten, die wir gemeinsam vereinbaren wollen, sobald Du die Bedingungen grundsätzlicher Art angenommen hast. Außerdem gibst Du mir 30 Prozent von allen Leihgebühren, die Du bekommst, und 40 Prozent von allen Verkäufen für alle Länder durch zehn aufeinanderfolgende Jahre, beginnend mit dem Tag der ersten Aufführung dieser Oper, die, ich wiederhole es, im November 1850 erfolgen muß. Diese Bedingungen, die die Leihgebühren der zu schreibenden Oper betreffen, treten in Kraft, sobald die über die andern drei Opern von Dir angenommen werden, und sie sollen also alle vier auf gleiche Weise miteinander verbunden bleiben.

An Salvatore Cammarano
Busseto, 28. Februar 1850

Lieber Cammarano, „König Lear" ist auf den ersten Blick so ungeheuer, so sehr schicksalsverflochten, daß es unmöglich scheinen könnte, daraus einen Opernstoff zu machen. Prüft man genau nach, so scheinen mir die Schwierigkeiten sicherlich groß, aber nicht un-

überwindbar. Sie wissen, daß es nicht nötig ist, aus dem Lear ein Drama in der bisher allgemein gebräuchlichen Form zu machen. Man müßte eine neue, große, von jeder Rücksicht unbeschwerte Form finden. Mir scheint, daß man durch Zusammenziehungen mit fünf Hauptpartien auskommen könnte: Lear, Cordelia, Narr, Edmund, Edgar. Zwei Nebenpartien: Regan und Goneril (vielleicht müßte man diese letzte zur zweiten Primadonna machen). Zwei männliche Nebenpartien (wie in der „Louisa"): Kent, Glocester. Alles übrige für zweite Sänger.

Sie sagen, daß die Gründe, um derentwillen Cordelia enterbt wird, in unserer Zeit ein wenig kindisch wirken? Gewiß müßte man manche Szene streichen, wie die Blendung Glocesters, die, in der die beiden Schwestern auf die Bühne gebracht werden, und so und soviel andere, die Sie besser kennen als ich. Die Schauplätze können auf acht oder neun zusammengezogen werden; ich will Sie darauf aufmerksam machen, daß es in den „Lombarden" elf gibt, und das hat noch keine Aufführung verhindert.

I. Akt — 1. Szene

Großer Thronsaal in Lears Palast

Lear auf dem Thron. Teilung des Reichs. Bedenken des Lehnsmanns Kent. Wut des Königs. Er verbannt den Lehnsmann. Abschied der Cordelia.

2. Szene

Selbstgespräch des Edmund. Glocester kommt auf die Bühne (ohne Edmund zu sehen), beklagt Kents Verbannung. Edmund tritt auf. Glocester versucht, einen Brief zu verbergen. Glocester erzwingt, daß er ihn zeigen muß. Er fürchtet Edgars Komplott. Edgar tritt auf. Der Vater, blind vor Zorn, zieht gegen ihn

die Waffe. Edgar flieht nach einem Versuch, seinen Zorn mit flehentlichen Worten zu besänftigen.

3. Szene

Halle (oder Umgebung) von Gonerils Schloß

Man sieht Kent in Bettlerkleidung. Lear tritt auf und nimmt ihn in seinen Dienst. Lear läßt Goneril von seiner Ankunft benachrichtigen. Inzwischen verspottet der Narr in tollen Gesängen Lear, der seinen Töchtern getraut hat. Goneril tritt auf, klagt über die Unverschämtheit der Ritter ihres Vaters und verweigert ihnen die Aufnahme im Schloß. Der König stürzt heraus, merkt die Undankbarkeit seiner Tochter, fürchtet verrückt zu werden. Aber er denkt an Regan und beruhigt sich, erhofft von ihr bessere Behandlung. Man meldet die Ankunft der Regan, die von ihrer Schwester eingeladen ist. Lear wendet sich an sie und klagt ihr alles Unrecht der Goneril, Regan kann daran nicht glauben und meint, er werde sie beleidigt haben. Die Schwestern vereinigen sich, um Lear zu bewegen, daß er sein Gefolge entlasse. Da erkennt Lear die Herzlosigkeit seiner Töchter und ruft: Ihr glaubt, daß ich weinen will? Nein, niemals werde ich weinen. Er schwört Rache, versichert, daß er Furchtbares tun werde, noch wisse er nicht was, aber die Erde werde vor Schreck erbeben. (Man vernimmt den beginnenden Sturm.) Der Vorhang fällt.

II. Akt — 1. Szene

Heide — Weiterhin Sturm

Edgar auf der Flucht. Er ist verbannt, weil er die Absicht gehabt habe, sich an seinem Vater zu vergreifen. Beweint sein ungerechtes Schicksal. Er vernimmt Lärm, birgt sich in einer Hütte. Lear, Narr, Kent. Heule, Wind, laß Deine ganze Wut rasen!

Sturm, gieß aus Deine Lenden, laß hinströmen Deinen Regen, Dein Blut! Wind, Donner, Ungewitter, Ihr seid meine Kinder nicht: Euch gab ich kein Königreich. Nicht Euch werde ich anklagen, daß Ihr undankbar seid! — Der Narr (immer spottend): Gevatter, Weihwasser in einer Behausung wäre besser als dieses Wasser vom Himmel. Er betritt die Hütte und erschrickt bei dem Anblick Edgars, der sich verrückt stellt und vor Schmerz heult. Lear ruft: O, seine Töchter haben ihn in so viel Unglück gebracht. Sag, hast Du nichts gerettet, hast Du ihnen alles geschenkt? (Grandioses Quartett.) Jemand kommt mit einer Fackel. Es ist Glocester, der dem Verbot der Töchter trotzt und den König sucht.

2. Szene

Halle im Schloß der Goneril

Großer Chor (muß unterschiedliche Versmaße haben): Wißt Ihr nicht? Glocester übertrat das Verbot. Wohlan — gräßliche Strafe erwartet ihn! Welche? Er soll geblendet werden. Schrecklich, schrecklich! Verfluchte Zeit, in der solche Verbrechen geschehen. Die Geschicke Lears, der Cordelia, Kents, Glocesters werden abermals erzählt, zuletzt fürchtet man einen entsetzlichen Krieg, den Frankreich gegen England führen will, um Lear zu rächen.

3. Szene

Edmund: Habe ich Beiden Liebe geschworen? Sind sie eifersüchtig? Haßt eine jede die andere gleich einer Schlange? Welche von beiden soll ich nehmen? Alle beide? Keine? Goneril tritt auf, kurzes Gespräch, dann vertraut sie ihm den Befehl über das Heer an und gibt ihm ein Pfand zum Beweis ihrer Liebe.

4. Szene

Ärmliches Zimmer in einem Meierhof

Lear, Kent, Edgar, Narr, Bauern. Der Narr fragt Lear, ob ein Verrückter adelig oder Plebejer sei. Lear gibt zur Antwort: „Es ist ein König, ein König!“ — Lied. — Der wahnsinnige Lear, immer von der fixen Idee der Undankbarkeit seiner Töchter besessen, will einen Gerichtshof bilden. Er ernennt Edgar zum Richter, den Narren zum Gerichtsherrn und so weiter. Überaus seltsame, ergreifende Szene. Schließlich ist Lear müde und schläft allmählich ein. Alle beweinen den unseligen König. Ende des zweiten Aktes.

III. Akt — 1. Szene

Das französische Lager bei Dover

Cordelia hat von Kent das Unglück ihres Vaters erfahren. Großer Schmerz der Cordelia. Sie sendet Boten über Boten aus, um zu sehen, ob er gefunden worden sei. Ist bereit, ihre ganze Habe dem zu schenken, der ihm den Verstand wiederzugeben vermöchte; ruft das Mitleid der Natur an — und so weiter. Ein Arzt meldet, daß der König aufgefunden ist; er hofft, ihn gesund machen zu können. Cordelia ist trunken vor Freude, dankt dem Himmel und sehnt den Augenblick der Rache herbei.

2. Szene

Spielt im französischen Lager

Lear auf einem Ruhebett, schlafend. Ganz leise der Arzt und Cordelia ... „Er schläft noch!“ Nach kurzem Dialog hört man eine sehr sanfte Musik hinter der Szene. Lear erwacht. Großartiges Duett wie in der Szene bei Shakespeare.

Der Vorhang fällt.

IV. Akt — 1. Szene

Weite Ebene bei Dover. Von fern Trompetengeschmetter

Edgar führt Glocester. Kleines pathetisches Duett. Glocester sieht sein Unrecht gegen seinen Sohn ein. Zuletzt sagt Edgar: Hier Vater, ruht im Schatten dieses Baumes aus, fleht den Himmel an, daß die gute Sache siege. (Geht ab.) Trompeten näher. Lärm, Überfall, zuletzt wird zum Sammeln geblasen. Edgar kommt zurück: Flieht, armer Alter, alles ist verloren, Lear und Cordelia sind gefangen. Marsch. Im Triumph treten auf Edmund, Albanien, Regan, Goneril, Offiziere, Soldaten usw. Edmund übergibt einem Offizier einen Brief: Tu, was hier angeordnet ist, und Du wirst gut belohnt werden. Unversehens kommt ein bewaffneter Kriegsmann mit gesenktem Visier (Edgar) und beschuldigt Edmund des Hochverrats. Zum Beweis zeigt er den Brief an Albanien. Zweikampf. Edmund wird tödlich getroffen; vor dem Tode klagt er sich seiner Verbrechen an und bittet, daß man eile, Lear und Cordelia zu retten. Vielleicht sterben sie diesen Augenblick: ich habe sie vergiften lassen.

Letzte Szene

Gefängnis

Ergreifender Auftritt zwischen Lear und Cordelia. Cordelia beginnt die Wirkung des Giftes zu spüren. Ihr Todeskampf und Ende. Albanien, Kent und Edgar stürmen herein, sie zu retten. Zu spät! Lear hebt, unbekümmert um alle Ankommenden, den Leichnam der Cordelia auf und ruft: Sie ist tot, tot, tot. Leblos wie eine Scholle. Heulet! Heult! Ensemble, in dem Lear führen muß. Ende.

An den Präsidenten Marzari
Busseto, 18. April 1850

Die hiemit bestellte Oper ist „Rigoletto“

Aus Ihrem geschätzten Schreiben vom 10. ersehe ich, daß die Bedingungen nunmehr feststehen, und die Verträge bleiben sonach bloß dahin zu erweitern, daß der Artikel über die Aufführung ungefähr folgendermaßen gefaßt werde: „Herr Verdi verpflichtet sich, am Ort der Vorstellung gegen Ende Januar einzutreffen, um die Proben mit dem 1. Februar 1851 beginnen und die Aufführung so schnell wie möglich herausbringen zu können. Der Vorstand wird Herrn Verdi zu dieser Zeit die Künstler zur Verfügung stellen, die in der neuen Oper mitwirken sollen.“ Ich verliere nicht viel Zeit mit dem Instrumentieren und Probieren, der Vorstand kann also sicher sein, daß wir, wenn alles regelrecht abläuft, am 20. Februar herauskommen. [. . .]

An G. Brenna
Busseto, 18. April 1850

Lieber Brenna, aus dem Brief an Herrn Marzari wirst Du ersehen, daß jetzt alles geordnet ist. Ich brauche nur einige Tage Aufschub für die Aufführung, weil ich mit den Proben nicht vor dem 1. Februar beginnen könnte. Wenn übrigens die Sänger brav und willig sind, wird es zweifellos sehr rasch gehen: sicherlich wird man meinetwegen nicht zu warten haben. [. . .]

In der „Louisa Miller“ gibt es eine Partie für tiefen Alt; aber sie ist ganz klein. Ich kann weder versprechen, daß ich für tiefen Alt schreiben werde, noch weigere ich mich dessen. Das wird von den Umständen abhängen und von dem Sujet, das zu wählen man uns zwingen wird. — Wenn Du die Verträge erweiterst, sieh zu, daß sie kurz und recht klar seien. Nimm den Artikel über Generalprobe, Kostüme, Beleuchtung und dergleichen nicht auf.

Wenn der Vorstand mir die Verträge schickt, sag, um Zeit zu sparen, dem Piave, daß ich ihm, sofern er das spanische Drama, auf das ich hinwies, noch nicht gefunden hat, nunmehr den „Kean" vorschlage, eines der besten Dramen von Dumas. Man kann so viel Schönes mit diesem Stück machen und muß nicht Zeit verlieren. In einem Monat könnte ich mich an die Arbeit setzen.

Das spanische Drama ist die Vorlage (des Guttierez) zum „Troubadour"

Leb wohl. Ich bin immer Dein sehr ergebener

An Giulio Carcano
Busseto, 17. Juni 1850

Mein liebster. Carcano, wie viel teure, schmerzliche Erinnerungen bergen sich in den wenigen Zeilen, die Du mir geschenkt hast!

Mein Carcano! Die Vergangenheit läßt sich unmöglich vergessen. Zukunft? Was wird sie uns bringen?

Es wäre mir sehr, sehr lieb gewesen, meinen Namen mit dem Deinen zu verbinden. Ich bin überzeugt: wenn Du mir vorschlägst, einen „Hamlet" zu komponieren, so wird es eine Bearbeitung sein, die Deiner würdig ist. Leider verlangt dieser große Stoff zu viel Zeit und ich habe für jetzt auch auf den „Lear" verzichten müssen, wobei ich Cammarano den Auftrag gab, das Drama zu gelegener Zeit zu bearbeiten. Aber wenn „König Lear" schwierig ist, so ist es „Hamlet" noch mehr. Und da ich von zwei Aufträgen bedrängt bin, habe ich leichtere, kürzere Stoffe wählen müssen, um meine Verpflichtungen zu erfüllen. Aber ich entsage der Hoffnung nicht, daß ich mich eines Tages mit Dir aussprechen kann und daß wir dann etwas ausdenken, um dieses Meisterwerk des englischen Theaters miteinander zu bearbeiten. Ich wäre stolz, Deine Verse mit meinen Tönen umkleiden zu können

und damit der Opernbühne ein schönes Dichterwerk mehr zu schenken.

An den Präsidenten Marzari
Busseto, 5. Dezember 1850

Der Brief mit der Entscheidung, die den „Fluch“ („La Maledizione“) unbedingt verbietet, ist mir derart unerwartet gekommen, daß ich darüber fast den Kopf verliere. Da hat Piave viel schuld — die ganze Schuld! Er versicherte in mehreren Briefen, die er mir seit Mai schrieb, daß er die Genehmigung bekommen habe. Daraufhin komponierte ich einen guten Teil des Buchs und trachtete mit dem größten Eifer, es zur festgesetzten Zeit zu beenden. Die Entscheidung, die das Werk ablehnt, bringt mich zur Verzweiflung, weil es jetzt zu spät ist, ein anderes Buch zu wählen; es wäre mir unmöglich, durchaus unmöglich, ein solches noch für diesen Winter in Musik zu setzen. Zum dritten Mal hatte ich nun die Ehre, für Venedig zu schreiben und der verehrliche Vorstand weiß, mit welcher Genauigkeit ich meinen Pflichten jedesmal nachgekommen bin. Er weiß, daß ich bettlägerig, dem Tode nahe, mein Wort gegeben habe, den „Attila“ zu Ende zu bringen, und ich habe ihn zu Ende gebracht. Aber jetzt wiederhole ich, daß es mir, auf mein Wort, unmöglich ist, ein neues Buch zu schreiben, auch wenn ich dermaßen arbeiten wollte, daß ich darüber meine Gesundheit verliere. Um aber in dieser Angelegenheit meinen guten Willen völlig zu beweisen, biete ich das einzige an, was ich noch tun kann. Der „Stiffelio“ ist eine für Venedig neue Oper. Ich schlage sie vor und würde selber kommen, sie in Szene zu setzen, und das zu jeder Zeit, die der verehrliche Vorstand innerhalb der Karnevalssaison 1850-51 für geeignet hielte. Es gibt auch bei dieser

Oper eine arge Verlegenheit (gleichfalls durch die Zensur) und zwar mit der letzten Szene. So wie sie jetzt ist, geht sie unmöglich; wenn man also aus Wien nicht die Erlaubnis bekommen könnte, sie so zu geben, wie ich sie ersonnen habe, dann wäre ich geneigt, einen andern Schluß zu schreiben; damit hätte Venedig einen neuen. Ich bitte den Vorstand, dies wenigstens als Beweis meines guten Willens anzunehmen und zu glauben, daß der Schaden und die Unannehmlichkeiten, die ich selbst durch dieses Verbot erleide, ärger sind, als ich sagen kann.

An den Präsidenten Marzari
Busseto
14. Dezember 1850

Der Textdichter Piave und der Vorstand des Teatro Fenice versuchen es statt mit dem „Stiffelio" nun doch mit einer zensurfrömmeren Fassung des „Fluchs" (Rigoletto)

An den Herrn Präsidenten Marzari, Venedig. Um sogleich auf Ihr geschätztes Schreiben vom 11. dieses Monats zu antworten: ich habe noch recht wenig Zeit gehabt, das neue Opernbuch zu prüfen; aber ich habe immerhin genug gesehen und weiß, daß es in dieser Formung keine Charaktere hat, daß es einem nicht nahe geht, daß die stärksten Stellen kalt lassen. Wenn es nötig war, die Namen zu ändern, hätte man auch den Schauplatz ändern und einen Herzog, einen Fürsten irgend eines andern Gebiets hinstellen müssen, zum Beispiel einen Prinzen Pier Luigi Farnese oder so jemand oder die Handlung weiter zurück verlegen, in die Zeit vor Ludwig XI., als Frankreich noch kein geeintes Königreich war, und es hätte ein Herzog von Burgund oder von der Normandie auftreten müssen oder dergleichen, jedesfalls ein unumschränkter Herrscher. In der fünften Szene des 1. Akts hat die Wut der Höflinge gegen Triboletto keinen Sinn. Der Fluch des Alten, so furchtbar und großartig im Original, wird hier lächerlich, weil das Motiv, das ihn dazu bringt, einen Fluch auszustoßen, nicht mehr die

große Bedeutung hat und weil es nicht mehr der Untertan ist, der so kühn zu seinem König spricht. Ohne diesen Fluch aber — welches Ziel, welchen Sinn hat dann noch das Drama? Der Herzog ist eine Figur, die nichts zu sagen hat: dieser Herzog muß durchaus ein Wüstling sein; sonst gibt es keine Begründung für die Angst des Triboletto, daß seine Tochter ihr Versteck verlassen könnte, und das Stück wäre unmöglich. Was hätte ein solcher Herzog, im letzten Akt, in einem entlegenen Wirthaus zu tun, allein, ohne Einladung, ohne Verabredung? Ich weiß auch nicht, warum der Sack weggekommen ist. Was konnte die Polizei der Sack angehn? Hat man Angst um die Wirkung? Darf ich da etwas sagen: warum will man davon mehr verstehen als ich? Und wer ist seiner Sache sicher? Wer kann sagen: dies wird wirken und das nicht? — Schwierigkeiten gleicher Art gab es auch mit dem Horn im „Ernani". Nun, und wer hat bei der Hornstelle gelacht? Gibt es aber keinen Sack, dann ist es nicht wahrscheinlich, daß Triboletto eine halbe Stunde lang zu der Leiche spricht, ehe ein Blitz ihm zeigt, daß es seine Tochter ist. Ich bemerke zuletzt, daß man darauf verzichtet hat, den Triboletto häßlich und lahm sein zu lassen!! Ein Lahmer, der singt? Ja, warum nicht! ... Kann das wirken? Ich weiß es nicht. Aber wenn ichs nicht weiß, so weiß es, noch einmal, auch der nicht, der diese Änderungen vorgeschlagen hat. Ich finde es gerade prachtvoll, diesem Menschen eine besonders lächerliche Mißgestalt zu geben, ihn leidenschaftlich, liebevoll sein zu lassen. Gerade um aller dieser Dinge willen bin ich auf den Stoff verfallen und wenn man mir seine Besonderheiten nimmt, kann ich dazu keine Musik mehr

machen. Sagt man mir aber, daß meine Musik auch zu dem neuen Stück passen könnte, so gebe ich zur Antwort, daß ich solches Gerede nicht verstehen kann; ich will klipp und klar aussprechen, daß ich meine Musik, ob sie nun schön oder häßlich ist, nicht einfach hinschreibe, sondern daß ich immer bemüht bin, ihr einen Charakter zu geben.

Alles zusammengenommen: man hat aus einem machtvollen Stück und seiner Eigenart etwas Gewöhnliches und Kaltes gemacht. Es tut mir ganz besonders leid, daß der Vorstand auf meinen letzten Brief nicht geantwortet hat. Ich kann mich nur wiederholen und bitten, daß man tue, was ich dort gesagt habe — denn ich kann es mit meinem Künstlergewissen nicht vereinbaren, dieses Buch zu komponieren.

Ich habe die Ehre, Ihnen meine Ergebenheit auszusprechen.

Protokoll, aufgenommen „im Wohnhaus des Maestro Giuseppe Verdi“ Busseto, 30. Dezember 1850

Gemäß dem Auftrag, den ich am 27. Dezember vom Vorstand des Vereins erhielt, dem das große Theater La Fenice gehört, lädt der gefertigte Sekretär des Vorstands den Maestro Verdi ein, die Änderungen aufzuzählen, denen er das Opernbuch „Der Fluch“ zu unterwerfen gedenkt, damit dieses Buch für die laufende Spielzeit, Karneval und Fasten 1850-51, komponiert werde, entsprechend dem Vertrag vom 23. April; und zwar sollen dadurch die Hindernisse weggeräumt werden, die die Staatsbehörden einer Aufführung entgegensetzen.

Unter Zuziehung des Dichters Francesco Maria Piave wird daher vereinbart, was folgt:

1. Die Handlung wird von dem französischen Hof



VERDIS VILLA AUF SEINEM LANDGUTE S. AGATA

an den eines unabhängigen Herzogs von Burgund oder der Normandie oder an den Hof eines kleinen, absolut regierten italienischen Staates verlegt, am besten zu Pier Luigi Farnese und in eine Zeit, die für Dekoration und Bühnengestaltung am günstigsten ist.

2. Die ursprünglichen Charaktere des Dramas „Le Roi s'amuse" von Victor Hugo werden beibehalten. doch sollen andere Namen für die handelnden Personen gefunden werden, je nach der gewählten Zeit.

3. Die Szene, in der sich Francesco entschlossen zeigt, von dem Schlüssel Gebrauch zu machen, der ihn in das Zimmer der geraubten Bianca bringen sollte, fällt weg. Sie soll durch eine andere ersetzt werden, die den nötigen Anstand wahrt, das Stück aber nicht uninteressant macht.

4. Zu dem Liebesstelldichein in der Schenke der Magelona soll der König oder Herzog nur auf Grund einer fingierten Einladung kommen, wie sie ihm jene Figur überbringt, die an Stelle des Triboletto treten wird.

5. Dort, wo der Sack mit der Leiche von Tribolettos Tochter vorkommt, behält sich der Maestro Verdi vor, auf der Bühne selbst jene Änderungen vorzubringen, die für nötig erachtet werden sollten.

6. Die oben erwähnten Änderungen erfordern mehr Zeit, als ursprünglich anzunehmen war. Maestro Verdi erklärt daher, daß er seine neue Oper nicht vor dem 28. Februar oder 1. März herauszubringen vermag.

Darnach ist dieses Protokoll von den Anwesenden unterschrieben und abgeschlossen worden.

G. Verdi — F. M. Piave — G. Brenna, Sekretär

Leidenschaften dieser Frau, Kindes- und Mutterliebe, nicht mehr in aller ihrer Kraft vorhanden sind. Ich würde es zum Beispiel nicht gern sehen, wenn der Troubadour im Duell verwundet würde. Dieser arme Troubadour hat so wenig für sich: wenn wir ihm die Geltung nehmen, was bleibt ihm? Wie könnte er eine so hochgeborene Dame wie Leonore interessieren? Es kann mir nicht gefallen, daß Azucena ihre Erzählung an die Zigeuner richtet; daß sie in dem Ensemble des dritten Akts sagt: „Dein Sohn wurde lebend verbrannt“ und so weiter „aber ich war nicht da“ . . . und ich möchte sie schließlich am Ende nicht irrsinnig haben. Ich wünsche, daß man ihr die große Arie lasse; Leonore hat bei dem Todesgesang und bei der Canzone des Troubadours nicht mitzusingen, und mir scheint, daß hier eine besonders gute Stelle für eine Arie wäre. Wenn Sie fürchten, daß die Partie der Leonore zu groß werden könnte, lassen Sie die Cavatine weg. Um deutlicher zu sagen, wie ich es mir denke, will ich mehr ins Einzelne gehen und zeigen, wie ich den Stoff gern behandelt hätte.

Erster Teil — Prolog

Erstes Stück — Der Chor und die einleitende Erzählung gut. Die Cavatine der Leonore streichen. Machen Sie ein großartiges

2. Terzett, das mit einem Rezitativ De Luna beginnt, Canzone des Troubadours, Szene der Leonore, Terzett und Forderung und so weiter.

Zweiter Teil

Zigeuner, Azucena und der Troubadour, der in der Schlacht verwundet ist.

3. Zigeuner singen einen fremdartig phantastischen Chor. Indem sie trinken, stimmt Azucena ein düsteres

Lied an; die Zigeuner unterbrechen sie, weil es zu sehr unheilschwer ist. „Des Unheils voll wie die Geschichte, die sein Anlaß war!“ — „Ihr kennt sie nicht . . .“ („Du bekommst Deine Rache!“) Diese Worte erschüttern den Troubadour, der bis dahin in tiefe Gedanken versunken dastehen soll. Der Morgen geht auf und die Zigeuner zerstreuen sich im Gebirge, wobei sie eine Strophe ihres Chors singen (und so weiter). Der Troubadour bleibt allein mit der Mutter und bittet sie, ihm die Geschichte zu erzählen, die ihn so sehr entsetzt hat. Erzählung (und so weiter). Duett mit Alfonso: es soll an neuen, freien Formen festhalten.

4. Duett mit Alfonso. — Es scheint mir nicht richtig, daß Azucena ihre Erzählung in Gegenwart der Zigeuner vorbringt, wobei ihr irgendeine Andeutung entschlüpft, daß sie den Sohn des De Luna geraubt, daß sie geschworen hat, ihre Mutter zu rächen.

5. Szene der Nonneneinkleidung (und so weiter) und Finale.

Dritter Teil

6. Chor und Romanze De Luna.

7. Ensemble. Der Dialog, Frage und Antwort im spanischen Drama zeigt sehr gut den Charakter der Zigeunerin. Wenn sich andererseits Azucena als das entdeckt, was sie ist, gibt sie sich sogleich dem Feind in die Hände und beraubt sich der Mittel zur Rache. Es ist gut, daß Fernando den Grafen verdächtig macht und daß der Graf, der sich De Luna nennt, Azucena in Erregung bringt. Auf diese Art wird sie von Fernando erkannt und verrät sich nicht selbst, außer etwa mit den Worten, die sie ausstößt: „Schweig . . . wenn ich es weiß, so tötet es mich!“ Sehr einfach

und schön sind die Worte der Azucena: „Wohin gehst Du? Ich weiß es nicht: ich lebte im Gebirge, hatte einen Sohn. Der verließ mich: ich geh ihn suchen . . .“

8. Rezitativ der Leonore. Rezitativ und Traumerzählung des Manrique, darauf

9. Das Duett zwischen ihm und Leonore. Er entdeckt der Verlobten, daß er der Sohn einer Zigeunerin ist. Ruiz meldet, die Mutter sei im Kerker. Er enteilt, sie zu retten (und so weiter).

Vierter Teil

10. Große Arie der Leonore, dazwischen Gesang der Sterbenden und Canzone des Troubadours.

11. Duett Leonore—De Luna.

12. Die Azucena nicht irrsinnig werden lassen! Erschöpft von der Müdigkeit, vom Schmerz, vom Schrecken, vom Wachen, kann sie keine geordnete Rede führen. Ihre Sinne sind gelähmt, aber sie ist nicht von Sinnen. Es ist notwendig, bis zuletzt die beiden großen Leidenschaften dieser Frau fortdauern zu lassen, die Liebe zu Manrique und den wilden Durst, die Mutter zu rächen. Wenn Manrique tot ist, wird ihr Rachegefühl gigantisch und sie sagt in äußerster Erregung: „Ja, er war Dein Bruder . . . Du Tor . . . Mutter, Du bist gerächt!“

Bitte, verzeihen Sie meine Kühnheit. Ich werde sicherlich unrecht haben, aber ich mußte Ihnen wenigstens alles sagen, wie ich es empfand. Übrigens ist mein erster Verdacht, daß Ihnen dieses Stück nicht gefallen würde, nun wohl bestätigt. Wenn es sich so verhält, so haben wir noch Zeit, an Abhilfe zu denken; lieber noch das, als daß Sie etwas machen, was Ihnen nicht zusagt. Ich habe ein anderes Sujet

vorbereitet, einfach, leidenschaftsvoll und ich darf sagen, fast fertig: wenn Sie es wollen, schicke ich es Ihnen und wir denken nicht mehr an den „Troubadour".

Schreiben Sie mir darüber ein Wort. Und wenn Sie ein Sujet haben, teilen Sie es mir mit. Ein herzliches Lebewohl, mein lieber Cammarano! Schreiben Sie mir rasch und glauben Sie, daß ich Ihnen für das ganze Leben ergeben bin.

An Antonio Barezzi
Paris, 21. Januar 1852

Liebster Schwiegervater, nachdem ich so lange gewartet hatte, glaubte ich nicht, daß ich von Ihnen einen so kühlen Brief bekommen würde, in dem es auch noch eine, wenn ich mich nicht täusche, recht kränkende Stelle gibt. Trüge dieser Brief nicht die Unterschrift Antonio Barezzi, das ist die meines Wohltäters, so hätte ich sehr heftig geantwortet oder ich hätte überhaupt nicht geantwortet; da er aber diesen Namen trägt, den zu achten mir immer Pflicht sein wird, will ich Sie nach Möglichkeit zu überzeugen versuchen, daß ich solchen Tadel nicht verdiene. Um das tun zu können, muß ich auf Vergangenes zurückgehen, muß von anderem sprechen, von unserem Land, der Brief wird lang, vielleicht langweilig werden, aber ich versuche, so kurz zu sein, wie ich nur kann.

Ich glaube, daß Sie nicht aus eigenem Antrieb mir einen Brief geschrieben haben, von dem Sie wußten, daß er mir bloß Ärger bereiten könne; aber Sie leben in einer Umgebung, die die schlimme Art hat, sich häufig in Angelegenheiten anderer einzudrängen und alles zu mißbilligen, was mit den eigenen Anschauungen nicht übereinstimmt; ich dagegen habe

mirs zur Gewohnheit gemacht, mich in die Angelegenheiten anderer nicht einzumischen, außer wenn man mich darum bittet, und so verlange ich nun auch, daß sich niemand in die meinen einmenge. Daher die Schwätzereien, das Gerede, die Mißbilligung. Diese Freiheit des Handelns, wie man sie auch in minder gesitteten Ländern achtet, ich verlange sie als mein gutes Recht auch in dem meinen. Seien Sie selber Richter und seien Sie als Richter streng, aber kühl und ohne Leidenschaft: was für ein Unglück ist es denn, wenn ich mich absondere, wenn ich es für richtig halte, bei den Leuten auch dann keine Besuche zu machen, wenn sie Titel haben? Wenn ich an den Festen, den Vergnügungen der andern nicht teilnehme? Wenn ich meine Güter verwalte, weil mir das so gefällt und mir Zerstreuung schafft? Ich wiederhole: was ist für ein Unglück dabei? In keinem Fall hat irgendwer einen Schaden davon ...

Dies vorausgeschickt, komme ich nun zu dem Satz Ihres Briefes: „Ich verstehe sehr wohl, daß ich nicht der Mann bin, dem man Aufträge gibt, weil meine Zeit schon vorbei ist, aber wäre ich nicht für kleine Besorgungen noch geeignet? ...“ Das soll wohl heißen, daß ich Ihnen früher einmal große Aufträge gab und Sie jetzt zu kleinen Sachen verwende, soll wohl auf den Brief anspielen, den ich in den Ihren eingeschlossen hatte ... Aber dafür kann ich keine Entschuldigung finden, und wenn ich dergleichen in ähnlichen Fällen um Ihretwillen täte, so kann ich nur sagen, daß mir das eine Lehre für die Zukunft sein wird. Wenn der Satz einen Tadel ausdrückt, weil ich Sie nicht mit der Besorgung meiner Angelegenheiten betraut habe, während ich abwesend war, so gestatten

Sie mir die Frage: wie hätte ich so zudringlich sein sollen, Sie mit einem derart großen Gewicht zu belasten, Sie, der Sie nie einen Schritt auf Ihr Gut machen, weil Ihnen Ihr Geschäft schon zu viel Arbeit gibt? Oder hätte ich etwa Giovannino betrauen sollen? Aber habe ich ihm nicht im vorigen Jahr während meiner Abwesenheit in Venedig eine ausgiebige schriftliche Vollmacht gegeben und hat er nicht trotzdem keinen Fuß nach S. Agata gesetzt? Ich will damit keinen Tadel aussprechen. Er hatte völlig recht, hatte seine Sachen zu tun, sie waren wichtig genug und so konnte er sich nicht um die meinen bekümmern.

G. ein Sohn des Empfängers

Damit habe ich Ihnen meine Ansichten, mein Tun, mein Wollen, mein Leben, mein sozusagen öffentliches Leben aufgedeckt, und da wir schon dabei sind, Enthüllungen zu machen, sehe ich nichts daran, wenn ich den Vorhang aufziehe, der die Geheimnisse meiner vier Wände verdeckt; wenn ich Ihnen von meinem häuslichen Leben spreche. Ich habe nichts zu verbergen. In meinem Hause lebt eine freie, unabhängige Dame, die wie ich die Einsamkeit liebt und ein Vermögen besitzt, das sie vor jeder Not schützt. Weder ich noch sie sind irgendwem über unser Tun Rechenschaft schuldig; andrerseits aber — wer weiß denn um die Beziehungen zwischen uns, um unsre Geschäfte? Um unsre Verbindung? Oder um die Rechte, die ich über sie habe und sie über mich, wer weiß, ob sie meine Frau ist oder nicht? Und wer weiß, welches in diesem besonderen Fall die Gründe sind, was der Gedankengang, daß wir davon nichts mitteilen wollen? Wer weiß denn, ob das gut oder schlecht ist? Warum sollte daran nicht auch

Freie unabhängige Dame: die Sängerin Giuseppina Strepponi (1815–1897), nachmals (seit 1859) die zweite Frau des Maestro. Sie hatte Merelli, dem Impresario der Scala, den „Oberto“ anempfohlen und im „Nabucco“ (1842) die Abigail gesungen. Dennoch verließ sie die Bühne und blieb nur noch, ein Leben lang, die ge-

treueste Gefährtin Verdis

Gutes sein können? Und wenn es auch etwas Schlechtes wäre, wer hat das Recht, den Bannfluch gegen uns zu schleudern? Ich will sogar sagen, daß sie in meinem Haus den gleichen und noch größeren Respekt finden muß als ich und daß es daran niemand fehlen lassen darf, mit welcher Ausrede immer; und daß sie schließlich darauf jeden Anspruch hat, sowohl wegen ihrer Haltung wie wegen ihrer Geistigkeit und wegen ihres besonderen Entgegenkommens allen gegenüber . . .

Mit dieser langen Auseinandersetzung habe ich nur sagen wollen, daß ich meine Freiheit verlange, weil darauf alle Menschen ein Recht haben und weil sich meine Natur dagegen empört, es anders zu halten. Sie aber, der Sie im Grunde so gütig, so gerecht und so herzlich sind, lassen Sie sich nicht beeinflussen, nehmen Sie nicht die Denkart einer Gemeinde an, die mich, soweit ich in Frage komme — man muß das schon sagen! — noch vor kurzem nicht einmal als Organisten anzunehmen geruhte und jetzt nicht genug über mein Tun und Lassen reden und absprechen kann. So kann es nicht bleiben; sollte es das aber, wäre ich Manns genug, meine Entschlüsse zu fassen. Die Welt ist groß — und wenn ich zwanzig- oder dreißigtausend Francs verlieren müßte, es würde mich nicht hindern, mir anderswo eine Heimat zu suchen. Ich kann in diesem Brief nichts gesagt haben, was Sie beleidigen könnte. Sollte Ihnen aber irgend etwas darin mißfallen, so will ich es nicht geschrieben haben: ich schwöre Ihnen bei meiner Ehre, daß ich nicht die Absicht habe, Sie irgendwie zu kränken. Ich habe Sie immer als meinen Wohltäter angesehen und Sie sind mir das noch, ich

mache mir eine Ehre daraus, ich rühme mich dessen! Ein herzliches Lebewohl! In alter Freundschaft...

An Alberto Torri Paris, 14. Februar 1852

Lieber Torri, es wird geschehen, wie Du sagst! Aber die Nachrichten, die ich von allen Seiten her über die Aufführungen an der Scala bekomme, sind überaus entmutigend! Es wird geschehen, wie Du sagst! Aber es ist sicher, daß man meinen „Macbeth" zum Lückenbüßer gemacht hat oder machen wollte. Ich frage jeden, der nur eine Spur von Verstand hat, ob es möglich ist, eine Partitur von dieser Art nur zum Ausfüllen des Repertoires abzuspielen. Du wirst einsehen, daß es mir wenig ausmacht, ob „Miller", „Attila", „Macbeth", die man in allen Ländern spielt und auch in Mailand selbst, jetzt Erfolg haben oder nicht; aber bei allen Teufeln, ich schreibe nie mehr für ein Theater, an dem man Opern auf diese Art umbringt.

Auf einen bessern Anlaß also, mein lieber Torri, und glaub an meine alte Freundschaft und Ergebenheit!

An G. Ricordi Busseto, 23. März 1852

Lieber Ricordi, Du schreibst mir einen langen Brief, um mir zu erklären, was ich genau weiß. Aber in Frage steht nicht, was Du fraglich machen willst. Ich weiß sehr gut, daß Dir das Buch der „Luisa Miller" gehört, die Komposition, das Übersetzungsrecht, das Recht, die Übersetzung dem Herrn Alaffre oder wem sonst zu verkaufen, das Recht, das Werk aufzuführen, wo Du es aufführen lassen willst. Alles das weiß ich; aber ich wiederhole, das steht gar nicht in Frage. Ich habe gesagt und sage noch einmal: wenn ich auch nur daran gedacht hätte, daß die

zwei Papiere (und besonders das zweite dieser beiden Papiere!!) eine Abtretung der französischen Übersetzung enthalten könnten, so hätte ich sie nie unterschrieben. Ob ich eine französische Übersetzung vergeben kann oder nicht, soll sich nicht durch Deinen Richterspruch entscheiden. [............] Du sprichst mir von Beistrichen, Punkten und von was weiß ich...; aber das sind Spitzfindigkeiten, und ich hatte geglaubt, daß es Spitzfindigkeiten zwischen Dir und mir nicht geben würde. Ich weiß nicht, ob wir weiterhin Verträge miteinander machen werden; kommt es dazu, so sage ich Dir als aufrichtiger Mensch von vornherein, daß ich, um die Beistriche, die Punkte und diesen ganzen Jammer zu vermeiden, niemals mehr Papiere dieser Art unterschreibe. Ich will Dir zum Schluß nur noch sagen, daß das, was Du gegen mich getan hast — meine Unterschrift verlangen und mir erzählen, das geschehe nur, um eine Aufführung im Pariser italienischen Theater zu verhindern, während es, wovon Du mir kein Wort sagtest, zugleich ein Verkauf der französischen Übersetzung sein sollte — meiner Überzeugung nach ein Unrecht war. Du hast als Kaufmann ein Geschäft zu machen geglaubt, aber Du hast vergessen, daß Du Dich meinen Freund nanntest und daß ich mich auf dieses Wort verließ. Du schlägst mir einen Ausgleich vor. Aber ich will keine Konzessionen. [..]

Du gibst mir die Hoffnung, Dich hier in meiner armseligen Hütte zu sehen: es wird mir ein Glück und eine Ehre sein, besonders wenn Du mit Frau Marietta kommst. Aber ich mache Dich aufmerksam: wir sprechen kein Wort von Geschäften. Und Frau Marietta habe ich, und ich allein, viele Ent-

schuldigungen vorzubringen, weil ich den Schal nicht mitgebracht habe: nur ich bin daran schuld. In der Aufregung über diese unglückselige Sache mit Alaffre und über hundert andere Geschichten habe ich in den letzten Tagen meines Pariser Aufenthalts der Peppina so spät den Auftrag gegeben, den Schal zu kaufen, daß es unmöglich war, etwas Passendes zu bekommen. Meine Schuld ist sicherlich groß, aber ich werde sie bei der ersten Gelegenheit ausgiebig gut machen.

Leb wohl, vom Herzen! Mit der gewohnten Wertschätzung

An Cavaliere Carlo Antonio Borsi
Busseto, 8. September 1852

Mein lieber Borsi, wärest Du überzeugt, daß mein Talent nicht weiter geht als zu den Grenzen dessen, was ich im „Rigoletto“ erreicht habe, so hättest Du mich nicht um eine Arie für diese Oper gebeten. Ein armes Talent, wirst Du sagen... Nun ja! Aber so ist es einmal; und dann: wenn der „Rigoletto“ so bleiben kann, wie er ist, wäre ein neues Stück eben zuviel. Wo sollte man auch dafür Platz finden? Verse und Noten lassen sich ja schreiben, aber sie würden immer ohne Wirkung bleiben, wenn sie nicht den richtigen Platz bekämen. Einen gäbe es ja, aber davor bewahre uns Gott! Man würde uns auspeitschen... Wir müßten Gilda mit dem Herzog in ihrem Schlafzimmer zeigen. Du verstehst? Jedesfalls wäre es ein Duett, ein großartiges Duett. Aber die Pfaffen, die Mönche, die Heuchler würden sich skandalisieren. Glücklich die Zeiten, in denen Diogenes auf offener Straße, befragt, was er da tue, einfach sagen konnte: ich suche einen Menschen.

Was die Cavatine des ersten Akts anlangt, so ver-

stehe ich nicht, wo es da ein Übermaß an Bewegung geben könnte. Vielleicht hat man nicht das rechte Tempo genommen — es soll ein allegretto molto lento sein. Wenn man ein mäßiges Tempo nimmt und ganz gedämpft singen läßt, kann es keine Schwierigkeiten geben. Um aber auf den ersten Vorschlag zurückzukommen, will ich nur noch sagen, daß ich mir den Rigoletto ohne Arien, ohne Finali gedacht habe und mit einer endlosen Folge von Duetten, weil ich eben diese Anlage als nötig erkannte. Wenn einer sagen sollte: aber hier hätte man das anbringen können, dort jenes — so antworte ich: „Das wäre ausgezeichnet geworden, aber ich hab es nun einmal nicht besser getroffen."

Einstweilen versichere die De Giuli meiner verehrungsvollen Freundschaft. Ich bin immer Dein ergebener [......]

An Cesare de Sanctis
Busseto, 1. Januar 1853

„Finale" bezieht sich auf eine Revision des „Troubadour"; der Empfänger vermittelt, da Cammarano schon tot ist, zwischen Verdi und einem Textdichter Bardare in Neapel

Wir sind also einig über das Finale des zweiten Akts, das ich in der Art, wie ich es überarbeitet habe, zum Druck geben will. Ich wünschte nichts mehr als ein gutes Opernbuch zu finden und damit einen rechten Dichter (man würde das so sehr brauchen). Aber ich kann Ihnen nicht verbergen, daß ich die Operntexte, die man mir schickt, höchst ungern lese. Es ist unmöglich oder fast unmöglich, daß jemand anderer erraten soll, was ich mir wünsche. Ich will neue, schöne, große, abwechslungsreiche, kühne Stoffe. Kühn bis zum äußersten, neu in der Form und bei all dem gut komponierbar. Wenn jemand sagt, ich habe das so und so gemacht, weil es Romani, Cammarano und andere so gemacht haben ... dann verstehen wir uns schon nicht mehr. Gerade weil es diese Großen so

gemacht haben, möchte ich was anderes bekommen. In Venedig will ich die „Dame aux Camélias" aufführen, sie wird vielleicht „La Traviata" heißen. Es ist ein Stoff aus unserer Zeit. Ein anderer hätte das vielleicht nicht komponiert wegen des Kostüms, wegen der Zeit, wegen tausend anderer dummer Hemmungen. Ich tat es mit besonderem Wohlgefallen. Alles schrie auf, als ich einen Buckligen auf die Bühne brachte. Nun, und ich war glücklich, den Rigoletto zu komponieren, und ebenso war es bei Macbeth und so weiter . . .

An Clarina Maffei S. Agata, 29. Januar 1853

Liebe Clarina, hier bin ich wieder in meiner Einsamkeit, leider nur für ein paar Tage. Die Reise hat mich recht müde gemacht und die neue Arbeit greift mich an!

Vom „Troubadour" werden Sie gehört haben: es wäre besser geworden, wenn die Truppe ergänzt worden wäre. Man sagt, die Oper wäre zu traurig und es gäbe darin zu viel Tote. Aber schließlich ist doch im Leben alles Tod. Was bleibt sonst noch übrig? [. . .]

Meine teure Clarina, ich muß Sie verlassen: ich muß zu meinen Noten zurück, obgleich mir das eine wahre Marter ist . . .

Bei der Komposition der „Traviata"

An Emanuele Muzio Venedig, 7. März 1853

Lieber Emanuele, die „Traviata" war gestern abends ein Durchfall. Bin ich schuld oder sind es die Sänger? . . . . Darüber wird die Zukunft entscheiden.

An G. Ricordi 7. März 1853

Lieber Ricordi, ich muß leider eine traurige Nachricht übermitteln, aber ich kann die Wahrheit nicht verbergen. Die „Traviata" ist durchgefallen. Forschen

wir nicht nach den Ursachen! So ist es nun einmal. Leb wohl!

Ich reise übermorgen. Zu schreiben ist nach Busseto.

An Antonio Somma
S. Agata, 22. April 1853

Diese Briefe an Somma, außerhalb der Chronologie gestellt, erschienen in einer (hier verbesserten) Übersetzung von E. Gagliardi im Jahrgang 1904 der „Neuen Rundschau", Berlin, mit deren Erlaubnis sie nochmals abgedruckt werden

Lieber Somma, ich bin ganz beschämt, nicht früher Ihre so angenehmen Zeilen beantwortet zu haben, — ich hatte eine Unmenge unbedeutender Geschäfte, die ich unbedingt vorher erledigen mußte; auch war es nötig, die von Ihnen vorgeschlagenen Opernsujets gründlich zu überlegen. Ich könnte mir nichts Angenehmeres denken, nichts wäre mir wertvoller, als meinen Namen mit Ihrem so hochgeschätzten zu vereinen; gestatten Sie jedoch, daß ich Ihnen einige meiner Ansichten, wie wenig sie auch taugen mögen, offen darlege, sonst könnte ich die sublime Dichtung, die Sie zweifellos schreiben werden, nicht einmal (sicherlich nicht in einer Ihrer würdigen Weise) so gut es mir gegeben ist, in Musik setzen. Obschon ich im Anfang meiner Karriere nur zögernd damit herausrückte, hat mir später meine langjährige Erfahrung die Richtigkeit meiner Ansichten über Bühnenwirkung bestätigt. (Vor zehn Jahren hätte ich z. B. nicht gewagt, den Rigoletto zu schreiben.) Ich bin der Meinung, daß unsere Nationaloper an zu großer Eintönigkeit leidet, so daß ich es heute ablehnen würde, solche Opernsujets, wie etwa Nabucco, Foscari etc. zu behandeln. Sie bieten höchst interessante Situationen, lassen jedoch die notwendige Mannigfaltigkeit vermissen. Immer ein und dieselbe Saite, hochtönend, wenn Sie wollen, aber einförmig im Klang. Ich will mich noch klarer ausdrücken: Die Dichtung Tassos ist vielleicht besser, aber für meine

Person ziehe ich Ariost tausend Mal vor. Aus demselben Grund stelle ich Shakespeare an die Spitze aller Dramatiker, einschließlich der Griechen. Mir scheint, daß, was Bühnenwirkung anlangt, das beste Buch, das ich bis jetzt in Musik gesetzt habe (dabei sehe ich von dem literarischen und poetischen Wert völlig ab), Rigoletto ist. Es bietet gewaltige Situationen, Mannigfaltigkeit, Feuer, Humor: alle Verwicklungen entspringen dem leichtfertigen, zügellosen Charakter des Herzogs; so die Befürchtungen Rigolettos, die Leidenschaft Gildas etc. etc., die zahlreiche, höchst dramatische Momente ergeben, darunter das Quartett — das, was Wirkung betrifft, stets zu dem Besten gehören wird, worauf unser Theater stolz sein kann. Viele haben Ruy Blas behandelt, wobei sie die Figur des Don Cesar ausgemerzt haben — nun, wenn ich dieses Sujet zu bearbeiten hätte, hätte gerade dieser Charakter, wegen des Gegensatzes, den er durch seine Originalität hervorruft, mich gereizt. Sie haben jetzt schon verstanden, wie ich denke und empfinde; da ich weiß, daß ich es mit einem Mann von offenem und aufrichtigem Wesen zu tun habe, so gestatte ich mir Ihnen gerade heraus zu sagen, daß ich bei den mir von Ihnen vorgeschlagenen Sujets, obschon alle in höchstem Grad dramatisch sind, nicht ganz die Mannigfaltigkeit wahrnehme, die für meinen verwirrten Kopf vonnöten ist. Sie werden einwenden, daß in „Sordello" ein Fest, ein Gelage, ja, sogar ein Tournier eingeschaltet werden kann — trotzdem würden die Charaktere ihren ernsten, finsteren Anstrich behalten. Übrigens hat es damit keine Eile. Sollte ich die Verpflichtung eingehen, für eine der nächsten Saisons zu schreiben, dann würde ich mich

dazu bequemen, ein notdürftig zusammengeflicktes Buch in Musik zu setzen, und das Glück ein von Ihnen verfaßtes Buch zu komponieren, das in den Augen der Welt die Bedeutung eines literarischen Ereignisses hätte, auf eine spätere Zeit verschieben müssen. Noch zu Lebzeiten des armen Cammarano hatte ich ihn auf „König Lear“ gebracht. Seien Sie so freundlich, sehen Sie die Arbeit einmal durch. Dasselbe werde auch ich tun, denn es ist schon lange her, seit ich sie gelesen habe, und dann sagen Sie mir Ihre Meinung. Verzeihen Sie mir dieses unsinnig lange Geschwätz und halten Sie mich stets für Ihren Bewunderer und aufrichtigsten Freund G. Verdi

An Antonio Somma
Busseto, 22. Mai 1853

Lieber Somma, ich habe „König Lear“ noch einmal gelesen — er ist wunderbar schön; nur schrecke ich vor der Notwendigkeit zurück, ein so ungeheures Gewebe in einen engeren Rahmen spannen zu müssen, ohne die Originalität und Größe der Charaktere dieses Dramas zu beeinträchtigen. Nur Mut, vielleicht gelingt es uns doch, etwas über das Alltägliche hinaus zu leisten. Ich glaube aber, man müßte das Drama auf drei, höchstens vier Akte beschränken.

Im ersten Akt die Teilung des Reiches mit dem Abgang der Cordelia (dies gäbe eine Arie): dann hinter einander die Auftritte an beiden Höfen, und als Schluß, denke ich mir, die Verwünschung des Königs da, wo er sagt:

„Will solche Dinge tun,
Was, weiß ich selbst noch nicht; doch soll'n sie werden
Das Graun der Welt.“

Den zweiten Akt will ich mit dem Sturm einleiten,

dann die nächsten Szenen, darunter die Gerichtsszene (unsäglich originell und rührend) und würde damit schließen, wie Cordelia nach ihrem Vater schickt, der beim Anblick der Offiziere die Flucht ergreift etc. etc.

Den dritten Akt würde ich mit dem Schlummer Lears anfangen; Cordelia steht ihm bei (erhabenes Duett!) etc. etc., Schlacht; Schlußszene.

Hauptrollen: Lear, Cordelia, die beiden Brüder Edgard und Edmund, der Narr, den ich vielleicht für Kontra-Alt schreiben werde. — Nebenrollen: Goneril, Regan, Kent etc. Die übrigen ganz untergeordnete Rollen.

Schon jetzt glaube ich, daß folgende die Hauptnummern der Oper sein werden: Einleitung, mit Cordelienarie; Sturm; Gericht; das Duett zwischen Lear und Cordelia und die Schlußszene.

So denke ich mir die Sache, übrigens tun Sie in Ihrer Weisheit, was Sie für richtig halten. Behalten Sie nur die Notwendigkeit unbedingter Kürze im Auge.

Es hat mir immer scheinen wollen, und es scheint mir auch jetzt, daß die Ursache, aus der Lear in der ersten Szene Cordelia enterbt, kindisch, ja, in den Augen unseres Theaterpublikums sogar lächerlich sei. Könnte man nicht etwas Gewichtigeres finden, würde man den Charakter Cordelias beeinträchtigen: jedesfalls muß man bei dieser Szene mit äußerster Vorsicht ans Werk gehen. Ich warte also auf den Entwurf, den Sie freundlich niederschreiben wollen, und da Sie es mir erlauben, werde ich Ihnen dann meine Meinung aufrichtig sagen (selbstverständlich nur von dem Gesichtspunkt szenischer Wirkung aus).

Sind wir über das Gerüst ganz einig, dann haben wir die Hauptsache hinter uns. Indessen verbleibe ich Ihr aufrichtig ergebener Verdi

Nachschrift: Ich lege Ihnen die Rolle des Narren besonders ans Herz — sie ist tief und originell. Sorgen Sie dafür, daß die Partie des Lear nicht allzu anstrengend werde!

An Antonio Somma
Busseto, 29. Juni 1853

Lieber Somma, halten Sie sich so viel wie nur möglich an die Anmerkungen Ihres Entwurfs. Zweierlei flößt mir bei diesem Plan großes Bedenken ein. Erstens will es mir scheinen, daß besonders in den ersten beiden Akten die Oper unheimlich lang ausfallen wird; falls Sie daher etwas abzukürzen oder wegzunehmen finden, tun Sie es getrost, die Wirkung wird dadurch nicht geschmälert werden. Sollte dies nicht angehen, dann haben Sie wenigstens die Umsicht, bei den Nebenszenen, alles so kurz und bündig wie nur möglich auszudrücken. Zweitens gibt es viel zu viel Verwandlungen. Das einzige, was mich stets davon abgehalten hat, Shakespearische Sujets häufiger zu behandeln, war gerade die Notwendigkeit, jeden Augenblick die Dekoration zu wechseln. Als ich das Theater besuchte, verursachte mir dies unsägliches Unbehagen, ich hatte das Gefühl, vor einer Laterna magica zu sitzen. Darin haben die Franzosen recht: sie richten sich so ein, daß sie für jeden Akt ihrer Dramen nur eine Dekoration brauchen; so wickelt sich die Handlung knapp und klar ab, nichts lenkt die Aufmerksamkeit der Zuschauer ab. Ich weiß ganz gut, daß es im „Lear“ unmöglich wäre, für jede Szene einen Akt zu schreiben; wenn Sie jedoch Mittel und Wege fänden, einige Verwandlungen zu beseitigen, wäre das

wundervoll. Überlegen Sie es sich. Indessen grüße ich Sie herzlichst. Haben Sie einige Szenen in Verse gebracht, dann schicken Sie sie mir. G. Verdi

An Antonio Somma
Busseto, 30. August 1853

Lieber Somma, ich wollte Ihnen schon seit vierzehn Tagen schreiben, leider hat mich irgend ein Geschäft oder eine Schererei stets davon abgehalten. Endlich habe ich eine Mußestunde! Den übrigen Teil des ersten Aktes habe ich erhalten: ich will von den Versen schweigen, sie sind wunderschön und Ihrer stets würdig, jedoch werde ich Ihnen, bei allem Respekt, den ich Ihrem Talent schulde, nicht verschweigen, daß Ihre Versmaße nur mäßig für Musik passen. Keiner liebt Neuerungen leidenschaftlicher als ich, es müssen jedoch immer solche sein, die man zu Musik machen kann. Zwar läßt sich alles in Musik setzen, aber nicht alles kann wirkungsvoll musiziert werden. Um Musik zu schreiben, sind Strophen unbedingt notwendig, Strophen, um Gesangsstücke, Strophen, um Ensemblestücke, Strophen, um larghi und allegri etc. etc. schreiben zu können — und all dies mit solcher Abwechslung, daß es nie kalt und eintönig wirkt. Nun gestatten Sie mir Ihre Dichtung vorzunehmen. Von Edmunds Arie werde ich absehen, denn sie kann allenfalls bleiben, obschon der Übergang vom adagio zum allegro zu jäh ist. Das folgende Duettchen bietet keine Möglichkeit zu einer Melodie und nicht einmal zu einem melodischen Satz, da es aber ganz kurz ist, könnte es auch bleiben, man müßte jedoch am Schluß eine Strophe von vier Zeilen in demselben Metrum für den Edmund und eben eine solche für Edgar hinzufügen.

Was noch mehr zu schaffen gibt, ist der übrige Teil,

der — soweit die Musik in Betracht kommt — den Schluß des Aktes bilden würde. Die Strophen des Narren gehen sehr gut, aber von dem Eintritt der Goneril an weiß man nicht mehr, was man anfangen soll. Sie haben zweifellos gemeint, daß aus den sechs Strophen zu je sechs Versen ein Ensemblestück werden sollte, aber diese Strophen sind als Gespräch gehalten, die Beteiligten müssen einander Schlag auf Schlag antworten und es ist daher unmöglich, die Stimmen zu verschmelzen. Aus demselben Grund müßte aus der Achtvers-Strophe beim Eintreten der Regan eine zweite Ensemblenummer werden. Am Schluß lassen Sie Goneril und Regan abziehen, so daß Lear allein den Akt schließt. Das geht ganz gut für eine Tragödie, für das gesprochene Drama, würde aber in einer Oper zum mindesten abkühlend wirken. Wenn Sie in die besten Bücher von Romani (von ihm haben Sie gewiß nichts zu lernen) einen Blick werfen, dann werden Sie zugeben, daß ich recht habe. Mir will scheinen, daß man, ohne im geringsten das Interesse zu beeinträchtigen, mit wenig Mühe die Wirkung dieser Szene erhöhen und sie leichter in Musik setzen könnte. Man könnte die sechs sechszeiligen Strophen fortlassen und die ganze Stelle „Nein, eher verfluch ich alles Dach" in dasselbe Versmaß übertragen. Es ist nicht notwendig, daß jedem der Handelnden eine sechszeilige Strophe zukommt (das würde sogar eintönig wirken), es genügt, daß dasselbe Versmaß fortgesetzt wird, damit ich der Musik einen rhythmischen Zug geben kann. [...] Verzeihen Sir mir das lange Geschwätz, schreiben Sie mir umgehend und seien Sie herzlichst gegrüßt von Ihrem G. Verdi

An Antonio Somma
Paris, 19. November 1853

[...] Wie Sie sehen, habe ich nichts mit dem Théatre Italien zu tun, außerdem wäre „König Lear" ein zu gewaltiges Sujet, von zu neuer und kühner Eigenart, als daß man es hier wagen könnte, wo man nur für die Melodien Sinn hat, die seit 20 Jahren gang und gäbe sind. Nun zur Sache! Von dem zweiten Akt sprach ich Ihnen eingehend in meinem vorigen Brief. Im dritten Akt hätte man nur zwei Strophen zu verändern, so daß man hier zwei ausgesprochene, charakteristische Melodien von gleichmäßigem Rhythmus (die Situation verlangt es unbedingt) schreiben kann. Die Verse sind: „Oh, teurer Kent, kann all mein Tun und Leben je dir vergelten?" — der andere „Spottet meiner nicht!" In der zweiten haben Sie zuerst zwei Zeilen, dann fünf, dann drei etc. etc. Bei solcher Unregelmäßigkeit kann der musikalische Satz nicht anders als hinken; dasselbe gilt für den Vers: „Ich bin ein schwacher kindischer alter Mann. Achtzig und darüber ..."

Denken Sie nur ein bißchen an die volkstümlichsten Arien unserer italienischen Opern und Sie werden sehen, wie die Strophen beschaffen sind. Zum Beispiel:

„Meco tu vieni o misera ..." — „No, non ti son rivale." — Man findet im Verse niemals eine Unterbrechung, nie einen männlichen Reim. Haben Sie also die Freundlichkeit, mir diese zwei Strophen zu ändern, denn die Situation verlangt hier, ich wiederhole es, zwei ausgesprochene, gleichmäßige und volkstümliche Melodien.

Es wird notwendig sein, nach den Schlußworten des Dramas einige Ausrufe, irgend einen Satz oder Vers a tutti hinzuzufügen; wenn Sie dann die sieben Verse

des Rezitativs zusammenziehen und abkürzen könnten, so wäre es sehr gut. Das Drama, die Handlung ist mit dem Tod Cordelias aus, je schneller der Vorhang fällt, desto größer der Eindruck. [...]

Das ist alles. In den letzten Akten haben Sie nur wenig zu tun.

Es könnte sein, daß ich hier oder dort, um ein Cantabile oder ein Motiv anzubringen, irgend welcher Änderungen bedürfte, dies wird aber nie das Interesse des Ganzen schmälern. Übrigens wird es sich nie um eine Forderung des Künstlers, sondern ausschließlich um eine solche der Kunst handeln. Erinnern Sie sich an die Arie des „Belisar": „Trema, Byzantia!"? Donizetti trug nicht das geringste Bedenken, das Wort Byzantia durch sterminatrice zu ergänzen, obschon dies dort einen scheußlichen Widerspruch gab; der musikalische Rhythmus verlangte es jedoch unbedingt. Hätte man sich treu an den Sinn jener Verse gehalten, dann wäre es geradezu unmöglich gewesen, ein Motiv zu komponieren. Wäre es da nicht besser gewesen, den Dichter freundlich um eine Änderung der Verse zu bitten?

Nun aber muß ich Sie verlassen.

Schicken Sie mir so bald wie möglich diesen „Lear", und wir werden ihn in irgend einem großen Theater Italiens zur Aufführung bringen. Für diese Oper brauchen wir ein begeisterungsfähiges, einsichtsvolles Publikum, das sein Urteil nach dem empfundenen Eindruck fällt.

Leben Sie wohl! Ihr ergebener G. Verdi

An Antonio Somma
Paris, 6. Februar 1854

Lieber Somma, ich freue mich sehr, daß Sie die Feile an die bekannte Stelle im Duett des dritten Aktes gelegt haben. Die Nummer ist der Mühe wert, zur Vollkommenheit ausgearbeitet zu werden, denn sie gehört zu den schönsten Szenen des Dramas und müßte auch ein Haupt-Treffer der Oper werden.

Änderungen bei einigen Versen und Sätzen, deren ich bedürfen könnte, sind unbedeutend, ich kann sie aber erst angeben, wenn ich die Musik dazu schreibe. Ich wiederhole, es wird sich nur um Kleinigkeiten handeln, entweder einen Akzent, dem sich die Note nicht anschmiegen will, oder um irgend ein Wort, das in der Musik häßlich klingt. Nehmen Sie also all die Verbesserungen, die, wie Sie sagen, notwendig sind, „um hier und da den Vers zu heben", vor. Je schöner und klangvoller die Strophen ausfallen, desto besser für mich.

Es ist recht von Ihnen, daß Sie jedem Zweifel über die Aussprache von Lear und Gloster vorbeugen.

Seit vielen Jahren habe ich einen Vertrag mit der Oper, jetzt hat man mir ein ganz fertig gestelltes Libretto von Scribe geschickt. Ich hoffte erst, König Lear für Italien zu komponieren, aber es ist mir unmöglich. Vielleicht ist es besser so, denn dadurch werde ich mich später mit aller Muße mit der Oper befassen können, und daraus, wenn auch nicht etwas Neues, so doch etwas anderes als meine früheren Opern machen. Sie haben also reichlich Zeit für die Verbesserungen, die Sie beabsichtigen.

Sie haben mir nicht auf das geantwortet, was ich Ihnen über den Charakter der Cordelia gesagt habe. Vielleicht täusche ich mich; überzeugen Sie mich. Überzeugen Sie mich, wie Sie es damals taten, als ich

Ihnen sagte, das Motiv der Enterbung der Cordelia erschiene mir zu kindisch für unsere Zeit: kaum hatte ich die ersten Worte Ihrer Erwiderung gelesen, sah ich sofort meine Unwissenheit und mein Unrecht ein.

Ich sagte Ihnen auch, daß das Buch ein bißchen zu lang geraten sei, und ich wiederhole Ihnen noch jetzt: wenn Sie hie und da einen Vers irgend einer Strophe wegnehmen könnten, so wäre das sehr gut. Wie ich Ihnen in meinem letzten Brief sagte, haben Sie wiederholt in einem Vers eine Lücke gelassen.

Antworten Sie mir gelegentlich, grüßen Sie Vigna, der wirklich ein ganzer Kerl ist. Ich verbleibe mit unveränderlicher Anhänglichkeit Ihr ergebener G. Verdi

An Antonio Somma
Paris, 31. März 1854

Lieber Somma, ich antworte sehr spät auf Ihre so freundlichen Zeilen vom 18. des vergangenen Monats!

Was die „Traviata“ betrifft, glaube ich, daß Gallo und Ricordi schon das Geeignete beschlossen haben werden, denn ich ließ Ricordi freie Hand.

Mir scheint, daß man, um „Lear“ ein bißchen abzukürzen, die zweiundvierzig Verse im Finale des dritten Akts [...] in ein Rezitativ von 15 oder höchstens 20 Versen mit sehr lebhaftem Dialog und einigen Späßen des Narren umwandeln könnte.

Dann könnte man einen guten Teil der ersten Szene im ersten Akt, und zwar bis zum Auftreten Lears, streichen. Wenn Sie durchaus eine Erklärung für notwendig halten, so können Sie ein Rezitativ von fünf oder sechs Zeilen zwischen Kent und Gloster einfügen. Lassen wir den Chor stehn, so bedarf es außerdem auch einer Orchesternummer, und das verlangt

immer Zeit. Mir will auch scheinen, daß Trompetengeschmetter sofort beim Aufziehen des Vorhanges viel imposanter und charakteristischer wirken wird.

Ist es Ihnen möglich, hier und dort in den Rezitativen irgend eine Zeile zu streichen oder abzukürzen, desto besser für das Ganze! Auf der Bühne ist lang gleichbedeutend mit langweilig, und das langweilige Genre ist das schlimmste.

Adieu, mein lieber Somma, ich brenne vor Ungeduld, mich an den „Lear" zu machen, der mir außerordentlich gefällt; und ich hoffe, da etwas nicht ganz so Schlechtes wie meine übrigen Werke hervorzubringen. [...] Addio! Ihr ergebener G. Verdi

An Antonio Somma
Paris, 4. Januar 1855

Lieber Somma, ich bin durchaus Ihrer Meinung. Durch Beseitigung der beiden Glocester gewinnt das ganze um hundert Prozent. Nicht nur wird die Handlung einheitlicher und durchsichtiger, sondern sie wird auch viel kürzer, und es fallen zwei oder drei Nummern ohne besondere Bedeutung aus. [...] Entwickeln Sie mir nur die Arie gut und verleihen Sie ihr eine gewisse Originalität dadurch, daß Sie in dem Rezitativ gereimte Strophen einschalten etc. etc. Es ist darin die größte Mannigfaltigkeit an Farbentönen unbedingt notwendig: Hohn, Verachtung, Zorn, alles recht scharf herausgeholt; ich kann unmöglich einen derartigen Gesellen ein Cantabile hersingen lassen, man muß also in der Musik möglichst viel verschiedene Farben anwenden können.

Mir tut nur leid, daß wir nun Eduard bei dem Sturm und noch mehr in der Gerichtsszene vermissen werden. In dieser Szene paßt solch ein vierter Mitspieler zu den Hirten sehr gut. Vielleicht ließe

sich an Stelle Eduards ein Bettler setzen, der Schutz vor dem Unwetter in der Hütte gefunden hat. Lear würde ihn dann zum Gericht in der folgenden Szene mitnehmen. Dieser Bettler könnte auch irgend ein alter Diener, ein Hausmeister, ein Edelmann derer von Glocester sein, der durch irgend ein Zeichen Albanien alle Schuftigkeiten Edmunds aufdecken und gegebenen Falles auch den Zweikampf fechten könnte! Was sagen Sie dazu? ... Darin walten Sie aber, wie es Ihnen am besten scheint und wie es das Drama verlangt.

In meinen vorangegangenen Briefen werden Sie andere Bemerkungen von mir über den Zuschnitt einiger Nummern, der Einleitung z. B., und dergleichen mehr finden. Sie werden auch finden, daß in dem Duett zwischen Lear und Cordelia die Wiedererkennungsszene nicht gut angebracht ist und daß jenes knappe „Cordelia, bist du es?" nach einem langen Cantabile zu abrupt und daher störend ist.

Arbeiten Sie also sehr fleißig an diesen Kleinigkeiten, damit ich, nach Beendigung der Oper für Paris, sofort mit „Lear" anfangen kann.

Adieu! Ihr ergebener G. Verdi [...]

An Antonio Somma
Paris, 8. Januar 1855

Lieber Freund! Ich beantworte sofort Ihre Zeilen vom 3ten und hoffe, daß Sie zur Stunde meine Antwort auf Ihren letzten Brief erhalten haben.

Mir will es scheinen, daß die neue Arie, die Sie dem Edmund zugedacht haben, zu hochtrabend, zu effekthascherisch ist. Ich habe das Gefühl, daß solch ein Ballett, solch ein Chor, statt Mannigfaltigkeit hineinzubringen, Eintönigkeit erzeugen würde. Der ganze Akt wäre zu voll, das heißt, so vielerlei würde

dem Auge keine Ruhe gönnen. Auch das Ohr würde in diesem Akt arg mitgenommen werden, denn wir hätten darin eine Einleitung, in welcher die ganze Gesellschaft zu singen hat, eine Arie mit einem Doppelchor, für das Ballett und für die Sänger, ein Finale von heftigster Leidenschaftlichkeit etc. etc. Ich werde wohl noch eine Solonummer für die Szene mit Edmund komponieren müssen. Zeichnen Sie mir diesen Charakter nur scharf, entwickeln Sie ihn so recht mit Wohlbehagen und fürchten Sie nicht, daß es zu lang werden könnte, denn jetzt, wo wir die beiden Glocester wegnehmen, wird die Oper die richtige Länge haben. Was mich betrifft, würde ich den Edmund frei von allen Gewissensbissen gestalten — ein ruchloser Schuft; nicht etwa ein abstoßender Galgenvogel wie Franz in den „Räubern" von Schiller, sondern einer, der über alles lacht, alles verhöhnt, und die scheußlichsten Missetaten mit der größten Seelenruhe begeht. Darin sind Sie mir aber über, tun Sie, was Sie für richtig halten. [...]

Den zweiten Akt kürzen wir erheblich, dann wird es ganz gut gehen. [...]

Im dritten Akt würde ich, wie ich Ihnen schon sagte, nie und nimmermehr Cordelia in Kriegsrüstung auftreten lassen, sondern, wie das ganze Drama hindurch, als Frau und Engel. Beim Überlesen dieser Szene finde ich, daß das Gebet: „Gütige Götter" ... wie überhaupt alle Gebete kalt wirkt. Wenn sie dem Himmel danken soll, lassen Sie sie nach dem Rezitativ Kents zwei oder drei Verse sagen (überhaupt wäre es sehr ratsam, daß sie das Rezitativ zu Ende führte), dann bemühen Sie sich, zwei schöne Strophen, leidenschaftlich, so recht tief empfunden, zu

schreiben, damit wir ein schönes largo cantabile dort einschalten können.

Ich hoffe Ende Februar hier fertig zu sein, danach würde ich in den allerersten Tagen des März in Busseto eintreffen; es wäre mir sehr lieb, wenn „Lear" zu diesem Zeitpunkt fertig sein könnte... Gewiß... im Théâtre Italien geht der Trovatore gut. Leider geht es Boucardè nicht ganz gut, aber die anderen gefallen, und das Ganze ist gut...

Tausend Grüße an Sie und an Vigna.

Addio; ich bin und werde immer sein Ihr ergebener G. Verdi

Nachschrift. Beim Überlesen Ihres Postscriptums finde ich, daß Sie Recht haben, am Anfang des zweiten Aktes zwei kleine Strophen dem Narren in den Mund zu legen. Suchen Sie aber vierzeilige Strophen zu machen, und sind die Verse kurz, das heißt, fünf- oder sechssilbig, dann können Sie, wenn es Ihnen paßt, statt zwölf oder sechzehn, auch zwanzig oder vierundzwanzig machen. Machen Sie aber keinen Offiziers-Chor in dem Zelt Cordelias.

An Antonio Somma
Paris,
24. Januar 1855

Lieber Somma, die sechszeilige Strophe, die Sie mir schicken, ist ganz gut, aber wenn Sie vier Strophen zu sechs Versen von je elf Silben machen, wird die Arie, ich meine der Rhythmus, sehr eintönig. Je mehr Mannigfaltigkeit im Versmaß, desto mehr Mannigfaltigkeit in der Musik. Selbst wenn diese Arie in drei oder vier verschiedenen Versmaßen geschrieben würde, wäre es sehr gut: je mehr Originalität in der Form, desto besser für uns alle.

Über die Gerichtsszene läßt sich nichts sagen, sie ist gut, wie Sie sie mir geschickt haben. Ich drücke

Ihnen in größter Eile die Hand und verbleibe Ihr ergebener G. Verdi

An Antonio Somma [Ohne Datum]

Lieber Somma, adressieren Sie das Buch des „Lear“ hieher, wo ich mich bis zur Eröffnung der Ausstellung aufhalten werde — auch kann meine neue Oper nicht vor Ende April zur Aufführung gelangen. Könnten Sie mir, da Sie nun mit dem „Lear“ fertig sind, ein anderes Sujet ausfindig machen, das Sie in aller Ruhe für mich dichten würden? Ein recht schönes Sujet, originell, fesselnd, mit wirklich schönen und leidenschaftlichen Situationen: vor allem leidenschaftlich! . . . Wenn Sie nichts Besseres zu tun haben, dann suchen Sie, suchen Sie, suchen Sie!

In größter Eile Adieu! G. Verdi

An Antonio Somma [Ohne Datum]

Lieber Somma, seit ein paar Tagen sind auch die letzten Akte des „Lear“ in meinen Händen. Ich finde, daß Sie nicht recht getan haben, aus der Arie Cordelias das Andante zu streichen. So bleibt es nur eine unvollkommene Nummer. Mir scheint, man hätte es ändern, aber nicht wegnehmen müssen. Mir gefiel jene Strophe für ferne Männerstimmen (nach der Schlacht) sehr gut: sie hatte Charakter und Farbe. Der von Albanien ausgeführte Staatsstreich kommt mir nicht natürlich vor. Wie kann dieser Herzog, der bis dahin ein läppischer Dummkopf ist, die Entschlossenheit bekommen, die Königin und ihren Buhlen, dem sie freie Hand gelassen hatte, gefangen zu nehmen? Der Tod Gonerils und der Zweikampf waren viel natürlicher! . . . Überlegen Sie es sich; übrigens werden wir darüber in Italien sprechen.

Was den „Mönch“ anbetrifft (wenn es sich um den

von Lewis handelt), so gefällt er mir nicht für eine Oper. Wenn er eine Erfindung von Ihnen ist, so kann ich darüber nichts sagen. Nur soviel, daß ich kein Schaustück, sondern ein von Empfindung getragenes Sujet, eine Art Sonnambula oder Linda haben möchte; es müßte aber von diesem Genre, das schon zu abgedroschen ist, abweichen. Im Augenblick wüßte ich Ihnen keinen Stoff vorzuschlagen.

Finden Sie irgend einen Stoff der Art, wie ich Ihnen gesagt habe, dann setzen Sie in aller Muße einen Entwurf auf, den Sie mir nach meiner Heimkehr nach Italien zuschicken könnten.

Addio, in größter Eile (die Pariser Hetzjagd!) Ihr ergebener G. Verdi

An Antonio Somma
Busseto, 7. April 1856

Lieber Somma, ich habe mit der größten Aufmerksamkeit den Entwurf gelesen, den Sie mir gütigst zugeschickt haben. Ich werde mich nicht über die Vorzüge auslassen, denn solche findet man in jeder Arbeit von Ihnen, mir scheint aber, daß die Charaktere für ein Musikdrama etwas zu finster und blutig sind und das ganze etwas eintönig. Ich will gern zugeben, daß ich mich täuschen kann, ich erinnere Sie aber daran, daß ich, als ich zuletzt die Freude hatte, Sie zu sehen und über diese Angelegenheit flüchtig mit Ihnen zu sprechen, Ihnen sagte, ich hätte mich gern mit einem ruhigen, einfachen, zarten Sujet abgegeben: etwa wie Sonnambula, natürlich keine Nachahmung der Sonnambula. Hier sind wir tausend Meilen davon entfernt. Ich schicke Ihnen den Entwurf zurück, damit Sie ihn für jemand andern oder zu etwas anderem verwenden können. Ich bin nicht ganz sicher, ob der vierte Akt des „Lear" in der Art geht,

wie Sie ihn mir geschickt haben; nur das steht fest, daß es unmöglich wäre, besonders in einem vierten Akt, dem Publikum so viele Rezitative hintereinander zuzumuten. Das sind nicht übertriebene Forderungen eines Komponisten: ich würde selbst eine Zeitung, ja einen Brief in Musik setzen, im Theater läßt das Publikum alles zu, ausgenommen Langeweile. Und alle diese Rezitative könnten, selbst wenn sie von Rossini oder Meyerbeer wären, nur zu lang und daher langweilig ausfallen. Wenn ich die Wahrheit sagen soll, so ist mir wegen der ersten Hälfte des vierten Aktes sehr bange. Er ist gewiß zu lang, es mangelt darin an Klarheit, vielleicht auch an Wahrheit ... ich weiß es selbst nicht genau. Ich bitte Sie also, es sich noch einmal zu überlegen und zu sehen, ob es möglich wäre, etwas mehr Dramatisches ausfindig zu machen. Behalten Sie mich lieb und leben Sie wohl! Ihr ergebener G. Verdi

An Clarina Maffei
Paris, 2. März 1854

[...] Ob ich für die Scala schreiben werde? Nein. Würde man mich fragen, warum, ich wäre um eine Antwort verlegen: ich könnte sagen, daß ich nicht recht in Stimmung bin, besser noch, daß ich davor zurückscheue, einen Vertrag zu unterschreiben. Aber es geschieht nicht, wie man gesagt hat, wegen der Verpflichtungen, mit denen ich hier bis nach 1856 belastet bin — denn ich habe keine andern Verpflichtungen nach der Oper, an der ich eben arbeite. Es ist auch nicht (wie gleichfalls gesagt worden ist) der Wunsch, hier Wurzel zu fassen. Wurzel zu fassen? Ist denn das möglich? Und was liegt auch daran? Zu welchem Ende? Dem Ruhm zuliebe? An den glaube ich nicht. Um Geld? Ich nehme in Italien

ebensoviel ein und vielleicht mehr. Und wenn ich auch wollte, ich wiederhole, es ist unmöglich. Ich liebe zu sehr meine Einsamkeit, mein Stück Himmel daheim, und ich will nicht den Hut vor Baronen und Grafen ziehen, vor gar niemand. Auch verfüge ich nicht über Millionen und will die paar tausend Franken, die ich mühsam erworben habe, anders anlegen als in Reklame, Claquebezahlung und ähnlichen Scheußlichkeiten. Und das scheint nötig, wenn man Erfolg haben will. Vor einigen Tagen schrieb auch Dumas in seiner Zeitung über die neue Oper von Meyerbeer: „Wie schade, daß uns Rossini seine Meisterwerke nicht erst 1854 geschenkt hat! Man muß freilich zugestehn, daß Rossini niemals diese deutsche Geschäftigkeit gehabt hat, die es zuwege bringt, einen Erfolg sechs Monate vorher im Hexenkessel der öffentlichen Meinung anzukochen — und so das explosive Mitgehen am Premièrenabend genau vorzubereiten.“ Das muß wohl wahr sein. Ich war bei der ersten Aufführung dieses „Nordsterns“ und habe wenig oder gar nichts verstanden — während dieses brave Publikum alles verstand, alles schön, herrlich, göttlich finden konnte! Und dieses selbe Publikum hat jetzt, nach 25 oder 30 Jahren noch den „Wilhelm Tell“ nicht kapiert, und so wird diese Oper völlig verstümmelt aufgeführt, in drei Akten statt in fünf und in einer unwürdigen Inszenierung! Und das ist das erste Theater der Welt! ... Aber ich bemerke gar nicht, daß ich Ihnen da von Dingen spreche, die Sie nicht interessieren können. Ich mache also Schluß und sage Ihnen nur noch, daß ich eine wilde Sehnsucht habe, nach Hause zu kommen. Ich sage es Ihnen verstohlen, weil ich nicht weiß, ob Sie mir glauben wer-

den. Andere würden das für eine Affektation halten. Aber unsere Mailänder Theaterlöwen haben eine so großartige Meinung von allem, was man in Paris tut und was es da gibt ... Nun, um so besser für sie ... Ich wünsche ihnen gute Unterhaltung ...

An Louis Crosnier Paris, 3. Jänner 1855

Original französisch

Ich halte es für meine Pflicht, nicht weiterhin Zeit verstreichen zu lassen, sondern Ihnen einige Bemerkungen über die „Vêpres Siciliennes" zu machen.

Es ist mehr als traurig und dabei für mich demütigend genug, daß sich Herr Scribe nicht die Mühe nimmt, diesen fünften Akt zu verbessern, den alle Welt einmütig uninteressant findet. Ich weiß sehr wohl, daß Herr Scribe tausend andere Dinge im Kopf hat, und es wird ihm vieles wichtiger sein als meine Oper! Hätte ich aber bei ihm diese souveräne Gleichgültigkeit voraussetzen können, wäre ich zu Hause geblieben, wo es mir wirklich gar nicht so schlecht ging!

Ich hoffte, Herr Scribe würde, da ja die Situation dafür, meiner Ansicht nach, gegeben ist, als Abschluß des Dramas eine von den aufregenden Szenen gefunden haben, die zu Tränen überwältigen und deren Wirkung fast immer sicher ist. Beachten Sie wohl, geehrter Herr, daß das dem Werk ganz allgemein zugute gekommen wäre, das gar nichts Leidenschaftliches hat, die Romanze im vierten Akt ausgenommen.

Ich hoffte, Herr Scribe würde so gefällig sein, von Zeit zu Zeit bei Proben zu erscheinen, um einzelne minder glückliche Worte, schwierige oder nicht gut sangbare Verse zu ändern; um zu sehen, ob man die Szenen lassen könnte, wie sie sind, die Akte und so weiter. Zum Beispiel der zweite, dritte, vierte Akt haben alle denselben Zuschnitt: Arie, Duett, Finale.

Schließlich hatte ich damit gerechnet, daß Herr Scribe, wie er mir das von Anfang an versprach, alles abändern würde, was an die Ehre der Italiener greift. Je mehr ich darüber nachdenke, desto mehr bin ich überzeugt, daß hier eine Gefahr ist. Herr Scribe verletzt die Franzosen, weil Franzosen umgebracht werden; er verletzt die Italiener, weil er aus Procida, dessen geschichtlichen Charakter er ändert, nach seinem beliebten System einen gewöhnlichen Verschwörer macht, dem er den unvermeidlichen Dolch in die Hand drückt. Mein Gott! In der Geschichte eines jeden Volkes gibt es Tugenden und Laster und wir sind nicht schlimmer als die andern auch. Aber jedesfalls bin ich vor allem Italiener und ich werde mich um keinen Preis bei einer Beleidigung gegen mein Vaterland zum Mitschuldigen hergeben.

Ich will Ihnen nur noch ein Wort über die Proben im Foyer sagen. Ich höre da und dort Worte und Bemerkungen, die vielleicht nicht völlig verletzend, aber doch recht wenig angebracht sind. Ich bin daran nicht gewöhnt und will mir das nicht gefallen lassen. Es ist möglich, daß irgend jemand findet, meine Musik entspreche nicht dem Niveau der Großen Oper; es ist möglich, daß einer oder der andere meint, seine Partie sei seiner Begabung nicht angemessen. Es ist möglich, daß ich meinerseits die Aufführung und die Art zu singen recht verschieden von dem finde, was ich gern haben möchte! Kurzum, ich finde (oder ich müßte mich merkwürdig irren), daß wir uns nicht verstehen, was die Auffassung und Aufführung dieser Musik anlangt; und ohne vollkommene Übereinstimmung gibt es keine Möglichkeit eines Erfolgs.

Sie sehen, mein Herr, daß alles, was ich Ihnen eben sage, schwer genug wiegt — wir müssen daran denken, das Unheil abzuwenden, das uns droht. Ich sehe ein einziges Mittel und ich zögere nicht, es Ihnen vorzuschlagen. Es ist die Lösung des Vertrags.

Ich weiß wohl, Sie werden mir antworten, die Oper habe schon Zeit verloren und einige Auslagen gehabt. Aber das ist nicht viel im Vergleich damit, daß ich hier ein Jahr verloren habe, während dessen ich in Italien meine hunderttausend Francs verdient hätte.

Sie werden mir weiterhin sagen: wenn ich eine Zahlung leiste, so wird es nicht so schwer fallen, einen Vertrag zu lösen. Darauf antworte ich, daß ich schon gezahlt hätte, wenn meine Verluste und meine hiesigen Auslagen für mich nicht übergroß wären!

Ich weiß, Sie sind zu gerecht, zu einsichtig, als daß Sie nicht von zwei Übeln das geringere wählen sollten. Glauben Sie, sehr geehrter Herr, meiner Komponistenerfahrung: unter den Verhältnissen, die hier sind, ist ein Erfolg überaus schwierig. Ein halber Erfolg aber nützt niemand. Am besten machen wir Schluß. Versuchen wir jeder, die verlorene Zeit wieder einzubringen. Wir wollen, sehr geehrter Herr, die Sache ohne Lärm auf gleich bringen; vielleicht gewinnen wir alle beide dabei.

Seien Sie meiner größten Achtung versichert!

Nachschrift. Verzeihen Sie, wenn ich mich im Französischen schlecht ausdrücke. Hauptsache ist, daß Sie mich verstehen können.

An Tito Ricordi 4. April 1855

[... Toselli] fragt mich auch, ob die Dichtung am Ende wirklich so schauderhaft sei, wie es überall heißt: das scheint schon „öffentliche Meinung“ ge-

Zitiert aus Monaldi, Verdi 1839–1898. Torino, Bocca

worden zu sein. Zu dumm! Ich halte die Dichtung für besser als so und so viel andere Operntexte des Piave. Aber es genügt, daß ein Opernbuch unter dem Namen dieses armen Teufels geht, und schon findet man die Dichtung jämmerlich, noch bevor sie irgend wer gelesen hat. Ich muß Dir da ein Geschichtchen erzählen. Vor nunmehr zehn Jahren kam ich darauf, den „Macbeth" zu komponieren. Ich selbst machte mir die Operneinrichtung; mehr als das, ich schrieb das ganze Drama selber in Prosa hin, mit Akt- und Szeneneinteilung bis ins einzelne, mit der Bezeichnung der Gesangsstücke und so weiter. Dann gab ich es dem Piave, daß er es in Verse bringe. Da mir an der Versfassung nicht alles recht war, bat ich mit Zustimmung des Piave dann Maffei, die Verse durchzugehen und besonders den Chor der Hexen im dritten Akt und die Nachtwandlerszene neu zu machen. Nun gut — und wirst Du's glauben? Obgleich das Opernbuch den Namen des Verfassers nicht nannte, wurden dieser Chor und die Nachtwandlerszene am ärgsten mißhandelt und der Lächerlichkeit preisgegeben!! Vielleicht könnten die beiden Stücke besser sein, aber so wie sie dastehen, sind es noch immer Verse von Maffei, und besonders der Chor hat wirklich Eigenart. Aber so geht's. Und das ist die „öffentliche Meinung"!

An Clarina Maffei Paris, 28. Juni 1855

Die „Sizilianische Vesper" geht anscheinend ganz gut.

Daß Sie an meinem Wohl und Wehe teilnehmen (wenn ein Stück Oper Wohl und Wehe sein kann), davon bin ich mehr als überzeugt. Ich kenne Sie schon zu gut und darum bin ich Ihnen auch dankbar,

meine es gut mit Ihnen und werde es immer gut meinen.

Die Zeitungen sind hier anständig oder doch wohlwollend gewesen, wenn man die drei Italiener ausnimmt: Fiorentini, Montazio und Scudo. Meine Freunde sagen: welch eine Ungerechtigkeit! Welch schamlose Welt! Nein, nein: die Welt ist zu dumm, als daß sie schamlos sein könnte.

Die Ristori macht hier Aufsehen und das freut mich sehr. Sie hat die Rachel völlig zurückgedrängt und sie ist der Rachel wirklich um vieles überlegen: selbst die Franzosen gestehen das zu, etwas ganz Unerhörtes! Der Unterschied ist der, daß die Ristori ein Herz und die Rachel an der gleichen Stelle ein Stück Holz oder Marmor hat.

Ich habe die Ausstellung noch nicht recht besehen. Durch die Säle, in denen es italienische Sachen gibt, bin ich flüchtig durchgegangen. Ich sage es ungern: das hätte ich mir besser gewünscht. Aber es gibt darin doch etwas Schönes, Herrliches: den Spartakus von Vela. Er sei gepriesen!

Leben Sie wohl, meine liebe Clarina! Ich hoffe, in zwei Wochen in Italien zu sein.

An Ercolano Balestra in Busseto
Paris, 21. Oktober 1855

Lieber Doktor Balestra, ich habe auf Ihren sehr lieben Brief nicht geantwortet, weil ich gehofft hatte, schon früher zu Hause zu sein; da ich aber den „Troubadour" hier auf dem Italienischen Theater herausbringen muß, habe ich die Absicht, noch etwa vierzehn Tage zu bleiben. Erlauben Sie, daß ich indes neuerlich von der bekannten Angelegenheit mit England spreche. Es gab dort einmal für Komponisten, Künstler, Schriftsteller usw. ein Eigentumsrecht an

ihren Werken. Das heißt, daß kein Mensch, wenn ich etwa eine Oper geschrieben hatte, sie in England drucken und aufführen durfte, sofern ich es nicht erlaubte. Auf diese Art konnte ich natürlich meine Oper an einen Verleger verkaufen. Jetzt aber nimmt ein neues Gesetz des Oberhauses das Eigentum jedem Fremden, sofern er nicht einem Land angehört, das mit England einen internationalen Vertrag abgeschlossen hat. Und so finden es jetzt die Verleger bequemer, sich unsere Opern anzueignen; sie müssen sie ja nicht mehr vom Komponisten kaufen: das ist nur natürlich. Bei meinen zwei Londoner Aufenthalten hatte man mir vorgeschlagen, die englische oder die französische Staatsbürgerschaft nachzusuchen oder auch die von Piemont (weil Frankreich und auch Piemont internationale Verträge mit England haben), aber ich will bleiben, was ich bin, ein Bauer von Roncole, und lieber meine Regierung bitten, daß sie einen Vertrag mit England abschließe. Die Regierung von Parma hat bei einem solchen Vertrag nichts zu verlieren, der sich nur auf Angelegenheiten der Kunst und der Literatur bezieht; sie hätte nur die Mühe, durch ihren Vertreter in England die Bitte zu stellen — es ist, glaube ich, der österreichische oder der spanische Gesandte — und damit wäre alles getan. Wenn Sie nach Parma gehen, bitte ich Sie, alles derart einzurichten, daß ich bei meiner Rückkehr weiß, ob die Sache durchführbar ist oder nicht. Auf baldiges Wiedersehen!

Ich bleibe Ihr in Freundschaft ergebener

An G. Ricordi Paris, 24. Oktober 1855

Lieber Ricordi! [...] Ich beschwere mich bitter über die Druckausgaben meiner letzten Opern, die mit höchst geringer Sorgfalt hergestellt sind; es gibt eine Menge Fehler darin. Vor allem aber darüber, daß die erste Ausgabe der „Traviata“ nicht zurückgezogen wurde. Das ist eine unverzeihliche Nachlässigkeit! Wenn mich nicht der Zufall eines Tages in das Geschäft der Escudier gebracht hätte, würde diese Ausgabe durch ganz Frankreich gegangen sein. Wer weiß, ob sie nicht in der gleichen Art durch Deutschland, Spanien und andere Länder geht ... Du weißt, daß diese Ausgabe seit zwei Jahren außer Verkehr sein sollte!! Nur unter dieser Bedingung (einer Vertragsbedingung, ich habe kein Geld dafür verlangt!) habe ich die Einrichtung für Coletti gemacht. Aber was hat noch je an dem Ruf eines Künstlers gelegen!! Ich kann nicht umhin, da eine für mich recht entmutigende Überlegung anzustellen. In meiner nun schon langen Laufbahn habe ich immer wieder Unternehmer, Verleger und dergleichen gefunden, alle hart, unbeugsam, unerbittlich, wo es nur ging, mit dem Gesetzbuch in der Hand ... Sie hatten immer gute Worte zu den allerschlechtesten Taten. Nie bin ich als etwas anderes angesehen worden denn als Objekt, als Werkzeug, dessen man sich bedient, solang es etwas zuwege bringt. Das ist recht traurig, aber es ist wahr. [...]

An Vincenzo Torelli Busseto, 22. April 1856

Geehrter Herr Torelli! [...] Wenn man den „Lear“ geben soll, wären folgende Sänger nötig:

Ein Heldenbariton für die Partie des Lear.

Ein erster Sopran, keine große Stimme, aber eine mit viel Gefühl, für die Cordelia.

Zwei ausgezeichnete zweite Sängerinnen.

Ein sehr guter tiefer Alt. Ein Tenor mit großer, schöner Stimme (aber das ist keine wichtige Partie).

Für den Sopran und den Alt sagt man mir alles Schöne von der Piccolomini und der Giuseppina Brambilla. Alle beide haben viel Gefühl und sind jung!

Ich wünsche und erbitte in dieser Sache freundlichst tiefste Geheimhaltung. Es wird dann leichter sein, die Schwierigkeiten beizulegen. [...]

An Ercolano Balestra [Paris, August 1856]

Ich bin seit drei oder vier Tagen in Paris und brauche wie gewöhnlich Ihre Hilfe. Erstens, um zu wissen, ob die Regierung von Parma endlich den gewissen Vertrag über das Eigentumsrecht erbeten hat. Zweitens, um Sie mit dem Auftrag an die Piccolomini zu betrauen.

Sie wissen, daß mir seit langem das Herz danach steht, den „König Lear" zu komponieren. Es gab große Schwierigkeiten, die geeignete Besetzung zu finden. Aber die Impresa in Neapel schlägt mir jetzt Brauchbares vor. Wie Sie sich wohl denken können, habe ich mein Auge auf die Piccolomini geworfen, die Cordelia sein soll. Ich habe es ihr geschrieben und sie hat mir mit so viel Güte, so viel Selbstverleugnung geantwortet, daß auch ein weniger gewissenhafter Mensch als ich in arge Verlegenheit gekommen wäre. Ich bin und bleibe ihr ewig dankbar für so viel Vertrauen, aber mein Zartsinn erlaubt mir nicht, eine so große Verantwortung auf mich zu nehmen. Ich kenne ihren Vorteil (und weiß ihre Zukunft voraus), und ich möchte um alles Gold der Welt nicht, daß sie eines Tages davon Schaden zu leiden hätte,

wenn ihr armes Herz sagen müßte: das Opfer, das ich gebracht habe, ist zu groß ... Sie müssen wissen, daß mein Blick manchmal scharf genug ist, in den Herzen der Menschen zu lesen.

Bitten Sie sie also, sie möge mir ihre Bedingungen im voraus bekannt geben (damit sie nach Neapel übermittelt werden könnten), ganz frei und offen, als ob ich mit dieser Angelegenheit nichts zu tun hätte. Sagen Sie ihr, daß ich es derart einrichten möchte, daß sie als Traviata debütiert; daß sie die Partie aber zum erstenmal im Teatro S. Carlo spielen muß. Sie hätte sich nur vom 15. Oktober 1857 bis zum 15. März 1858 zu verpflichten, da man notwendigerweise auch eine andere erste Sängerin engagieren muß. Sie möge sagen, wie viel Aufführungen sie in der Woche haben will und wie viel Dukaten sie monatlich verlangt.

Die Partie, für die ich sie ausersehen habe, ist (ich habe es Ihnen schon gesagt) die der Cordelia im „König Lear". Sie wird sie vielleicht kennen oder sie kann sie bei Shakespeare kennen lernen. Wenn sie aber in dieser ganzen Angelegenheit im geringsten etwas Nachteiliges zu finden glaubt, so möge sie keine Rücksicht üben. Ich wäre durchaus nicht beleidigt, wenn sie ablehnen sollte.

An Vincenzo Torelli
Busseto, 9. September 1857

Ich arbeite Tag und Nacht an dem Stoff für die neue Oper. Ich habe ein spanisches Drama gewählt und auch schon übersetzt. Jetzt richte ich es für die Musik ein, dann lasse ich es in Verse bringen. Ich hätte gerne den „Ruy Blas" gemacht; aber Sie haben recht, Coletti paßt nicht für eine brillante Partie, und anderseits wäre er auch als erster Sänger nicht in Betracht gekommen.

An Vincenzo Torelli
Busseto, 14. Oktober 1857

Dichter: Somma

Ich habe Ihren Brief dem Dichter nachgeschickt; es wird wohl nicht schwer sein, den Schauplatz anderswohin zu verlegen und die Namen zu ändern. Aber jetzt ist der Dichter sozusagen im Schwung und da bringt man das Stück besser zu Ende — dann können wir daran denken, das Sujet zu ändern.

Schade, daß man auf den Prunk eines Hofes verzichten muß, wie ihn Gustav III. hatte. Und es wird auch nicht leicht sein, einen Herzog von Format für diesen Gustav zu finden. Arme Dichter, arme Komponisten!

An Vincenzo Torelli
Busseto, 17. Oktober 1857

Sie haben recht; ich sehe ein, daß es schwer ist, unseren Vertrag abzuändern. In wenigen Tagen bekommen Sie das Szenarium und das Opernbuch, dieses ganz in Prosa aufgelöst von wegen der Zensurgenehmigung; ich will es dann von einem, wie ich zuversichtlich hoffe, tüchtigen Poeten in Verse bringen lassen. Es wird „Gustav III." sein. „König Lear" ist unmöglich — das würde ein sicherer Durchfall, weil niemand, und besonders Coletti nicht, an seinem Platz wäre. Sie werden dann wohl auch Ihrerseits einsehen, daß ich für diesen Stoff aus solcher Gewißheit nicht die Stimmung aufbringe.

An Antonio Somma
Busseto, 6. November 1857

Übersetzung von Gagliardi, vergl. Anmerkung S. 144

Lieber Somma, ich habe Ihren sehr lieben Brief vom 1. November mit dem Schluß des ersten Aktes erhalten. Die Verse passen sehr gut, und es sind nur ganz unbedeutende Kleinigkeiten zu ändern, die Sie im Handumdrehen verbessern werden.

Vollkommen gut die Szene zwischen Amelia und der Wahrsagerin. [...]

Die drei Strophen von Amelia, der Wahrsagerin

und Gustav, die das Terzett bilden, kommen mir etwas schwach vor (möglicherweise irre ich mich): vielleicht wäre da ein bißchen von Ihrer poetischen Wucht vonnöten.

Vorzüglich die ganze Szene, wo die Chöre eintreten, die Ballade von Gustav; besonders schön ist aber das Rezitativ, das unmittelbar folgt „scritto è lassù".

In dem folgenden Quartett müssen Sie Rücksicht darauf nehmen, daß wir auf der Bühne einen Chor von Verschworenen haben, und daß wir sie etwas sagen lassen müssen: dichten Sie getrost eine Strophe für diese Herren. Auch in diesem Quartett mit Chören wäre vielleicht ein bißchen von der bewußten poetischen Ekstase vonnöten.

Das einzige, woran noch zu feilen ist, fängt von „liebe Hexe" an bis zu „er hinterging dich". Diese ganze Stelle ist nicht wirksam genug: Sie sagen zwar alles, was zu sagen ist, aber der Text hebt die Situation nicht genug hervor, die Lage ist nicht übersichtlich, und daher leuchtet weder der Gleichmut Richards, noch die Bestürzung der Wahrsagerin, noch der Schrecken der Verschworenen genug ein. Da diese Szene ebenso wichtig wie lebendig ist, möchte ich, daß sie überzeugend wiedergegeben werde. Hindert Sie etwa das Versmaß und die Reime daran? Sollte dies der Fall sein, machen Sie ein Rezitativ daraus. Ich ziehe mittelmäßigen Strophen ein gutes Rezitativ vor.

Ich bitte Sie, mir den Reim ed'esso — adesso — freundlich zu ändern. Diese Reime sind zu nahe aneinander und klingen in Musik allzu schlecht. Nehmen Sie mir auch „Dio non paga il sabato" heraus. Glauben Sie mir: alle Sprichwörter, alle Idiotismen etc. etc. sind gefährlich auf der Bühne.

Bei diesem Aktschluß darf man auch Oskar und Ankarström nicht vergessen; sie stehen nun einmal vor der Rampe und müssen jeder eine Strophe zum besten geben. Ich erwarte diese Verbesserungen und hoffe, sie fallen ebenso gut aus, wie der letzte Teil der Dichtung, mit dem ich ungewöhnlich zufrieden bin. — Ich bitte Sie, nicht mehr nach Cremona, sondern nach Busseto (Herzogtum Parma) zu adressieren. Leben Sie wohl, vom ganzen Herzen Ihr ergebener Verdi

An Antonio Somma
Busseto, 20. November 1857

Lieber Somma, ich habe den zweiten Akt erhalten. Das Duett zwischen Richard und Amelia ist herrlich, wunderschön. Ich finde darin all die Wärme, die Aufregung, die der Leidenschaft eigen sind. So hätte ich auch die vorangehende Arie der Amelia gewünscht. Die Form verdirbt vielleicht alles, die beiden Strophen verkleinern die Situation.

Das Terzett nach dem Duett ist nicht so gut ausgefallen. Vor allem müssen Sie versuchen, die Rezitative mit einem elfsilbigen Vers zum Abschluß zu bringen: das ist durchaus notwendig! In dem Gespräch zwischen Richard, Amelia und Ankarström liegt etwas Hartes, Verzerrtes, vielleicht Unklares. [...]

Addio, addio, heute wie immer Ihr ergebener G. Verdi

An Antonio Somma
Busseto, 26. November 1875

Lieber Somma, [...] ich habe mich über den zweiten Akt schon ausgesprochen, nun werde ich Ihnen meine Meinung über den dritten sagen.

Das erste Gespräch zwischen René und Amelia ist, trotz der so lebendigen Situation, kalt ausgefallen:

in dem französischen Buch steht jenes „il faut mourir", das sich von Zeit zu Zeit wiederholt, und sehr wirksam ist. Ich weiß ganz gut, daß „apparecchiati alla morte", „raccomandati al Signore" dasselbe bedeuten, auf der Bühne hat das aber nicht dieselbe Wucht, wie das einfache „bisogna morire". Dann sind fast alle Verse viel zu hart für die Vertonung. Außerdem treten die für die Bühne unbedingt notwendigen Worte nicht mächtig genug hervor.

[...] Die Situation, in der Amelia auftritt und den Namen ihres Mannes auslost, ist in dem französischen Drama sehr schön und erschütternd: die Verse, die Sie mir geschickt haben, bewegen mich nicht im gleichen Maß. [...] Überlegen Sie das nur gut, denn diese Stelle wird den Ausschlag mitgeben. Von den Worten „Signor, ho un invito" bis zu den folgenden Strophen ist auch alles zu lang.

In unveränderlicher Freundschaft Ihr G. Verdi

An Antonio Somma
Neapel, 7. Februar 1858

Lieber Somma, ich versinke in einem Meer von Widerwärtigkeiten! Es ist fast sicher: die Zensur wird unser Buch verbieten. Warum, weiß ich nicht. Ich hatte nur allzu recht, Ihnen zu sagen, daß wir jedem Satz, jedem Wort, das Anstoß erregen könnte, aus dem Wege gehen sollten. Man ist zuerst bei einigen Wendungen, bei einigen Worten scheu geworden, dann ist man von den Worten zu ganzen Szenen, von den Szenen auf das Sujet selbst übergegangen. Man hat mir folgende Änderungen vorgeschlagen (und dies als besondere Gnade):

1. den Helden in irgend einen großen Herrn umzuwandeln, so daß jeder Gedanke an einen Souverän ausgemerzt wird;

2. die Frau in die Schwester umzuwandeln;

3. die Szene mit der Wahrsagerin zu ändern und sie in eine Zeit zurückzulegen, in welcher man derlei glaubte;

4. kein Ballett;

5. die Ermordung hinter den Kulissen;

6. die Szene mit der Auslosung des Namens ganz wegzulassen.

Und dann, und dann, und dann!! ...

Wie Sie sich denken können, sind solche Änderungen unannehmbar; daher keine Oper mehr: daher entrichten die Abonnenten nicht mehr die letzten zwei Raten des Abonnements; daher zieht die Regierung die Subvention zurück; daher erhebt die Direktion gegen alle Klage und ich laufe Gefahr, daß mir ein Schaden von 50.000 Dukaten erwächst!! ... Welche Hölle! ... Schreiben Sir mir sofort Ihre Meinung. Addio. G. Verdi

An Antonio Somma
Busseto, 8. Juli 1858

Lieber Somma, ich beabsichtige, einen Sprung nach Venedig zu machen, um noch einmal das Buch durchzusprechen. In Rom hat die Zensur weitere Erleichterungen gewährt, und wie ich Ihnen schon geschrieben habe: nach alldem, was geschehen ist, möchte ich nun gern versuchen, die Oper dort zur Aufführung zu bringen, denn man hätte Rom noch jedem andern Ort vorzuziehen. Sagen Sie mir, ob ich Sie in acht oder zehn Tagen in Venedig antreffen könnte. Adieu, Ihr ergebener G. Verdi

Nachschrift: Die Zensur würde Sujet und Situation etc. etc. zulassen, möchte nur, daß die Handlung außerhalb Europas verlegt werde. Wie denken Sie über Nordamerika zur Zeit der englischen Herr-

schaft? Wenn nicht Amerika, irgend ein anderer Ort. Vielleicht der Kaukasus?

An Antonio Somma
Busseto, 6. August 1858

Lieber Somma, wappnen Sie sich mit Mut und Geduld! Vor allem mit Geduld. Wie Sie aus dem beigefügten Briefe von Vasselli ersehen werden, hat die Zensur ein Verzeichnis von allen Ausdrücken und Versen geschickt, die sie nicht zuläßt. Fühlen Sie bei dieser Lektüre, wie Ihnen das Blut zu Kopf schießt, dann legen Sie den Brief nieder und nehmen Sie ihn erst wieder auf, nachdem Sie gut zu Mittag gegessen und noch besser geschlafen haben. Bedenken Sie nur, daß es unter den obwaltenden Umständen noch das Ratsamste ist, diese Oper in Rom zur Aufführung zu bringen. Die von der Zensur beanständeten Stellen und Verse sind zwar ziemlich zahlreich, sie hätten jedoch noch zahlreicher sein können. Übrigens ist es besser so, denn nun wissen wir, wie wir uns zu verhalten haben, und welche Verse beizubehalten oder wegzunehmen sind. Kommt noch dazu, daß wir, da der König in einen einfachen Gouverneur umgewandelt ist, viele Verse sowieso hätten ändern müssen.

Was den Galgen im zweiten Akt betrifft, seien Sie nur unbesorgt, denn ich werde mir Mühe geben, die Erlaubnis zu bekommen. Machen Sie sich also guter Dinge an die Arbeit und zimmern Sie die angegebenen Verse zurecht; richten Sie sich dann so ein, daß Sie im Karneval vierzehn Tage oder drei Wochen frei haben, um nach Rom zu fahren, wo wir hoffentlich eine gute Zeit haben werden.

Ihr ganz ergebener G. Verdi

Nachschrift: Antworten Sie mir umgehend!

An Antonio Somma Busseto, 11. September 1858

Lieber Somma, ich habe das Buch erhalten, das meinem Dafürhalten nach wenig eingebüßt hat; vielleicht hat es in einigen Punkten sogar gewonnen; und dies, obschon Ihnen einige Ausdrücke entschlüpft sind, die das Publikum verfänglich finden und ablehnen könnte [...] Sie könnten dies ungefähr so ändern wie früher, und wir würden manche Gefahren vermeiden.

In der dritten Szene finde ich den Ausdruck schwächer als früher. Jenes „Te perduto" hob sich hervor und begünstigte den Vortrag: das war theatralisch und paßte ausgezeichnet in meinen Plan. Versuchen Sie, es beizubehalten, was mir durch zwei Verse wie „Te perduto a questa terra è tolto ogni avvenire" nicht schwer scheint.

In der neunten Szene muß Amelia wegen der schon fertigen Musik einen ganzen Vers sagen:

„Lui che su tutti il cielo arbitro pose"

(wenn nicht diesen, so einen andern), Ulrica darf ihn aber nicht unterbrechen.

„Un pugnale t'aspetta" ist schlimmer als Ermordung. Die Zensur wird davon nichts wissen wollen. Suchen Sie also einen Satz, eine Umschreibung, die dasselbe bedeutet „.... da mano amica ucciso sarai" [...]

An Vincenzo Jacovacci Neapel, 19. April 1858

Jacovacci wollte nach dem Zensurverbot des „Maskenballs" in Venedig

Lieber Jacovacci, ich habe mit den Zeitungen nichts zu tun gehabt und habe mit ihnen nichts zu tun. Hätten Sie mich besser gekannt, Sie hätten mir den langen Eingang Ihres vorletzten Briefes erspart.

In Rom erlaubt man „Gustav III." in Prosa und verbietet ein Opernbuch mit demselben Sujet!!! Das ist sehr sonderbar! Respekt vor dem Willen der Ob-

rigkeit — ich will nichts weiter sagen. Aber da ich diese Oper in Neapel nicht geben lassen wollte, weil das Buch geändert worden war, kann ich sie auch in Rom nicht geben lassen, wenn man es ändern will.

eine Aufführung in Rom durchsetzen; es gelang aber trotz Beziehungen zu hohen Prälaten nicht

Damit ist alles geregelt und der Streit ist zu Ende! Ich fahre von Neapel mit dem Mittwoch-Dampfer ab und bin Donnerstag morgens in Civitavecchia. Schicken Sie mir dahin postlagernd das Buch „Gustav III.“, das Sie in Händen haben, und reden wir nicht weiter von dieser Angelegenheit. Sie soll einfach als nicht vorhanden gelten, gemäß dem Artikel 6 unseres Vertrags.

Glauben Sie an meine Ergebenheit!

An Vincenzo Jacovacci
Busseto, 5. Juni 1859

Lieber Jacovacci, es war unrecht von Ihnen, den „Maskenball“ gegen die Angriffe der Zeitungen zu verteidigen. Sie hätten es damit halten müssen, wie ich es immer tue: nicht lesen oder sie ihr Sprüchlein sagen lassen, wie es ihnen gefällt. Ich habe das immer so gemacht. Übrigens steht die Sache so: die Oper ist entweder schlecht oder sie ist gut. Ist sie schlecht und haben die Zeitungsleute davon ungünstig gesprochen, so haben sie recht gehabt; ist sie gut und sie haben sie nicht anerkennen wollen, allerhand eigenen oder fremden Privatpassionen zuliebe oder zu welchem Ende sonst, dann hätte man sie reden lassen und sich nicht darum kümmern sollen. Geben Sie übrigens zu: war es nötig, sich für jemand oder für irgend etwas in dieser Karnevals-Spielzeit ins Zeug zu legen, so hätte man ein Wort über die Nichtswürdigkeit der Truppe sagen müssen, die Ihr mir zugemutet habt. Hand aufs Herz: geben Sie zu, daß ich ein seltenes Muster von Selbstverleugnung war, wenn ich

nicht die Partitur nahm und auf und davon ging; vielleicht hätte ich Hunde gefunden, die weniger gebellt hätten als die Sänger, die man mir da gegeben hat. Aber post factum — und nach allem, was daraus entstanden ist . . .

Verzeihen Sie, aber ich kann nicht an Ricordi wegen Herabsetzung der Leihgebühr schreiben — ich bin es nicht gewohnt, mich in solcherart Geschäfte einzulassen. Überdies scheinen mir die Preise, die Ihr für „Aroldo", „Boccanegra" und „Maskenball" bietet (so wenig auch diese Opern wert sein mögen), zu bescheiden. Ich weiß nicht, ob das Ricordi einsehen wird wie ich; in diesem Falle sagt er Euch dann, was ich sage und was auch Sie sagen werden: behelft Euch anderweitig. Solltet Ihr nichts anderes finden und sollten die Bedingungen Eurer Meinung nach zu hoch sein, so haltet Euch an einem altklassischen Repertoire schadlos, das ja frei ist und der Allgemeinheit gehört — und Ihr könnt Euch mit ein paar Groschen aus der Affaire ziehen . . . Ihr braucht drei Opern? Hier nenne ich sie Euch: „Nina Pazza" von Paisiello, „Armida" von Gluck und „Alceste" von Lulli. Da könnt Ihr erstens Geld sparen und zweitens sicher sein, daß Ihr Euch nicht mit den Zeitungen und andern Leuten werdet herumraufen müssen. Die Musik ist schön, die Komponisten sind tot, seit Jahrhunderten spricht jedermann nur Gutes von ihnen und man wird auch weiterhin nur Gutes von ihnen sprechen, wäre es auch bloß darum, daß man von denen schlecht sprechen könne, die einem noch nicht den Gefallen getan haben, zu sterben.

Leben Sie wohl, mein lieber Jacovacci, und lassen Sie uns nicht an neue Werke denken!

An Clarina Maffei
Busseto, 14. Juli 1859

Liebe Clarina, statt eine Lobeshymne zu singen, scheint es mir richtiger, heute Klage zu erheben über den ewigen Unstern unseres Vaterlandes.

Zugleich mit Ihrem Brief bekam ich ein Bulletin vom 12., das besagt: Der Kaiser an die Kaiserin ... der Friede ist geschlossen ... Venedig bleibt bei Österreich!

Und wo ist nun die so sehr herbeigewünschte, so oft versprochene Unabhängigkeit Italiens? Was bedeutet die Proklamation von Mailand? Ist Venedig vielleicht nicht Italien? Nach einem solchen Sieg dieses Ergebnis! So viel Blut vergeudet! Arme, enttäuschte Jugend! Und Garibaldi — nun hat er seine alten gefestigten Überzeugungen einem König aufgeopfert und sein Ziel nicht erreicht. Man könnte verrückt werden! Ich schreibe unter dem Eindruck des ärgsten Schimpfes und weiß nicht, was Sie dazu sagen werden. Ist es also wirklich wahr, daß wir von einem Fremden nichts zu erhoffen haben, welchem Volk er immer angehöre? Was meinen Sie? Vielleicht bekomme ich wieder einmal unrecht? Ich wünschte es ... Leben Sie wohl!

An Cavour
Busseto, 21. September 1859

Eure Exzellenz, verzeihen Sie meine Kühnheit und die Behelligung, die diese paar Zeilen für Sie vielleicht sind. Ich hatte seit langem den Wunsch, den Prometheus unseres Volkes persönlich kennen zu lernen, und es schien mir nicht zweifelhaft, daß sich eine Gelegenheit finden würde, diesen meinen lebhaften Wunsch erfüllt zu sehen.

Was ich aber nicht zu erhoffen gewagt hatte, das war der offene, gütige Empfang, mit dem mich Euer Exzellenz zu beehren geruhten.

Ich schied tief gerührt. Nie werde ich dieses Leri vergessen, wo ich die Ehre hatte, dem großen Staatsmann die Hand zu drücken, unserm ersten Mitbürger, dem Mann, den jeder Italiener Vater des Vaterlandes nennen wird. Nehmen Exzellenz gütigst diese aufrichtigen Worte von einem einfachen Künstler an, der kein anderes Verdienst hat, als daß er sein Vaterland liebt und immer geliebt hat.

An Angelo Mariani
Busseto, 25. Oktober 1859

Ich habe Deinen so lieben Brief und den „Movimento" bekommen, und obwohl Du trostlos schreibst, möchte ich mich noch nicht der Verzweiflung in die Arme werfen. Wir wollen es abwarten! Inzwischen sprechen wir von anderm. Du weißt, daß mir in Turin Sir Hudson einen Brief für Herrn Clemente Corte, Offizier unter Garibaldi, mitgegeben hat, der mir die Möglichkeit geben sollte, Waffen ausfindig zu machen. Herr Corte nahm den Auftrag mit einem sehr liebenswürdigen Schreiben vom 28. September an und schickte mir gleichzeitig eine telegraphische Nachricht, die ich im Auftrag des Hauses Danovaro in Genua erhielt: „Verfügbar vielleicht 6000 von verschiedener Art, zumeist englische, Preis 23 bis 30 Franken. Karabiner 2500, Lunten 60."

Die Gewehre waren für die Nationalgarde bestimmt; Verdi lieh der Gemeinde Busseto für 100 das nötige Geld

Danach und nach dieser Depesche schrieb ich an Corte am 2. Oktober, er möchte zunächst 100 Gewehre mit Munition bestellen. In einem zweiten Brief vom 18. Oktober bestellte ich weitere 72, alle nach Castell S. Giovanni zu schicken, wo ich jemand hinbeordert hätte, sie in Empfang zu nehmen. Ich hätte sie entweder dem Vorstand der Eisenbahnstation bezahlt oder einen Wechsel nach Genua geschickt, wie es dem Verkäufer recht gewesen wäre.

Ich habe keine Antwort bekommen, weder auf meinen Brief vom 2. Oktober noch auf den zweiten vom 18. Ich bin wie auf Nadeln, denn der Bürgermeister meines Örtchens verlangt die Sendung jeden Augenblick von mir. Ich schicke morgen meinen Bediensteten nach Modena, um zu erfahren, ob dieser Corte lebt oder gestorben ist; aber inzwischen möchte ich gern wissen:

1. ob bei der Firma Danovaro zuerst 100, dann 72 Gewehre bestellt worden sind;

2. ob sie abgeschickt wurden; und wenn das Corte nicht besorgt hätte, ob die Gewehre vorhanden sind und zu dem in der Depesche mitgeteilten Preis;

3. ob Du, Angelo Mariani, gegebenenfalls bereit wärest, diese Gewehre und andere, die später noch notwendig sein sollten, zu bestellen, zu prüfen und von einem Sachverständigen prüfen zu lassen, ob sie für uns in Betracht kommen. Du würdest ein gutes, verdienstliches Werk tun.

Antworte mir sehr, sehr rasch und führe den Auftrag so verständig aus, wie Du sonst bist. Leb wohl!

An den Bürgermeister von Busseto
S. Agata, 5. November 1859

Verdi ist zum Mitglied der gesetzgebenden Nationalversammlung von Parma gewählt worden

Verehrter Herr Bürgermeister [von Busseto], die Ehre, die mir meine Mitbürger erwiesen, indem sie mich zu ihrem Vertreter für die Versammlung der parmensischen Provinzen ernannten, macht mich stolz und dankbar. Wenn mich mein bißchen Talent, meine Arbeit, die Kunst, die ich ausübe, auch für Geschäfte solcher Art nicht sehr geeignet machen, so möge mich doch die große Liebe dazu befähigen, die ich für unser edles, unglückliches Italien stets hegte und hege.

Überflüssig zu sagen, daß ich im Namen meiner

Mitbürger und in meinem eigenen beantragen werde:

Die Absetzung der Dynastie Bourbon;

Die Vereinigung mit Piemont;

Eine Diktatur des großen Italieners Luigi Carlo Farini.

Auf der Vereinigung mit Piemont beruht die stolze Größe und der Wiederaufbau eines gemeinsamen Vaterlandes. Wer italienisches Blut in seinen Adern fühlt, muß sie mit starkem, festem Willen erstreben. Dann wird auch für uns der Tag kommen, an dem wir sagen können, daß wir einer großen edlen Nation angehören.

An Angelo Mariani Busseto, 15. März 1860

Lieber Mariani. [...] Man sagt, daß im Gebiet des Po viel Wildenten sind. Ich will mir das rasch anschauen gehen und kann Dir dann darüber berichten. Wann kommst Du? Ich rate Dir, noch etwas zuzuwarten, weil der Boden, der von der Schneeschmelze her naß ist, erst trocknen muß.

Peppina grüßt Dich. Leb wohl, mein Junge! Auf baldiges Wiedersehen — aber inzwischen schreib noch oft!

An Angelo Mariani 21. März 1860

Als Du noch bloß Komponist warst, hätte ich nicht gewagt, Dir einen Brief wie diesen zu schreiben; aber da Du jetzt Kapitalist, Spekulant und Wucherer bist, gebe ich Dir etliche Aufträge, bei denen Du ein paar Tage lang auch Geld für mich auslegen mußt, aber nur ein paar hundert Franken für ein paar Tage. Du bekommst sie sogleich zurück, mit Zinsen, Sensarie, Agio und ähnlichen Diebereien.

Vor allem hole mein Bild und zahle alles, wie es in dem hier eingeschlossenen Brief geschrieben steht.

Zweitens laß Dich vom Maestro Gambini zu dem gewissen Gärtner führen und kaufe zehn Stück Magnolia grandiflora, ungefähr anderthalb Meter hoch, keinesfalls aber niedriger als ein Meter. Sie sollen in Stroh gut verpackt werden, aber erst einen Tag vor der Abreise.

Drittens geh zu Noledi und frag ihn, ob er mein St. Etienne-Gewehr gegen sein Lütticher austauschen will: das mir zusagende hat Kaliber 13/14, Du kennst es. Ich will vier Goldnapoleons draufzahlen. Du kannst ihm versichern, daß mein Gewehr so gut wie neu ist; ich habe es nur im Dezember eine Zeitlang gebraucht, Eisen- und Holzbestandteile glänzen noch vollkommen. Sollte es übrigens Noledi zuvor sehen wollen, schreib mir, damit ich es mit der Eisenbahn in einem Kistchen hinschicke. Du mußt mir aber das Lütticher Gewehr ausprobieren. Gib genau acht, ob es die Scheibe gut trifft und nicht stößt. Man muß es mit fünf bis sechs Patronen probieren.

Schnee gibt es nicht mehr. Aber wenn Du noch ein paar Tage wartest, wird der Boden trocken und wir können in die Wälder gehen.

Du bringst alles mit und gibst es in der Eisenbahn als Gepäck auf. Nimm die Fahrkarte bis Piacenza; dort eine neue bis Borgo S. Donnino. Wenn Du um 10 Uhr früh fährst, bist Du um 3 Uhr in Piacenza, hast eine halbe Stunde Aufenthalt und kommst um 4 Uhr nach Borgo. Dort findest Du einen Wagen nach Busseto — aber da er auf die Verbindung mit Parma wartet, fährt er von Borgo sehr spät ab. Du kannst in Borgo zu Mittag essen und auf den Wagen warten; oder eine leichte Extrapost aufnehmen, die Dich nach Busseto bringt; oder aber Du schreibst mir einen

Tag vorher und ich komme nach Borgo oder schicke Dir meine Pferde.

Hast Du alles verstanden?

Ich lege Dir ans Herz, daß alles gut besorgt werde. Paß auf das Gewehr auf, und wenn es sich beim Schießen wirklich als ein besonderes Stück erweisen sollte, so kümmere Dich nicht darum, ob es ein bißchen Geld mehr kostet.

An Angelo Mariani
Busseto, 25. November 1860

Lieber Mariani, mein Tischler hat einen Neffen, der Militärdienst tun sollte. Da er sich aber durch einen Fall Schaden am Fuß zugezogen hat, ist es ihm nicht möglich, Märsche mitzumachen. Er ist untersucht worden, aber die Ärzte beim Regiment haben den Befund nach Turin geschickt. In den ersten Tagen des Monats kommt er nach Turin, aber er müßte da jemand finden, der sich seiner annimmt. Weißt Du niemand, an den man ihn empfehlen könnte? Nur müßte es schon einer sein, der da was auszurichten vermöchte; nicht etwa ein Gesandter und auch kein Minister. Du würdest ein gutes Werk tun. Schreib mir.

An Angelo Mariani
Busseto, 3. Januar 1861

Ich danke Dir vielmals, daß Du jemand gefunden hast, der sich meines armen Schützlings annehmen will. Er heißt Angelo Allegri und ist 1840 geboren. Es wäre gut, wenn der Betreffende, der nach Turin schreibt, einen Brief aufsetzen wollte — Du würdest mir ihn dann schicken und ich gäbe ihn dem besagten Allegri mit, damit er ihn in Turin der Person überreiche, für die er bestimmt ist. Alles das so rasch wie möglich, denn er fährt vielleicht schon am 8. ab.

An Angelo Mariani Januar 1861

Verdi wird gegen seinen Willen als Kandidat für das erste Parlament des geeinten Italien aufgestellt. Einem Wunsch Cavours folgend, nimmt er die Kandidatur an und wird ohne sein Zutun gegen Minghelli Vaini am 3. Februar 1861 gewählt

Sei nicht überrascht, wenn Du mich in Turin siehst! Weißt Du, warum ich hier bin? Um nicht Abgeordneter zu werden. Andere gehn mit allem Eifer daran, es zu werden, ich tue alles mögliche, es ja nicht zu werden — aber schweig darüber. Ich habe heute um 7 Uhr morgens Cavour gesehen und jetzt verläßt mich eben Sir Hudson; er wollte, daß ich mittags bei ihm speise, aber ich werde um 7 Uhr zum Kaffee hingehen. Ich grüße Dich.

Morgen reise ich ab und komme um 4 Uhr nach Hause. Schreib mir. Dank für die Adresse, die Du mir für meinen armen Allegri geschickt hast.

Ich wollte noch heute abends in Genua sein, aber es ist jetzt um 5 Uhr schon zu spät. Leb denn wohl.

An Minghelli Vaini S. Agata, 23. Januar 1861

Lieber Minghelli Vaini, nicht zwischen zwei Gläsern Wein, sondern zu einer Stunde, in der man höchstens eine Tasse Kaffee nimmt, wurde besprochen, daß ich mich als Parlamentskandidat aufstellen lassen müßte; seither liegt es wie eine Last auf mir. Meine Reise nach Turin hatte nur den Zweck, mich frei zu machen — das weißt Du. Es gelang mir nicht und ich bin darüber ganz verzweifelt. Um so mehr, als Du ganz anders für parlamentarische Kämpfe gerüstet bist als ein Künstler, der nur seinen armseligen Namen für sich hat.

Ich habe Dich in Busseto vorgeschlagen und warm für Dich gesprochen in dem Bewußtsein, daß ich meinem Vaterland einen echten Italiener, einen ehrlichen Mann und einen Abgeordneten gäbe, dessen Einsicht der guten Sache nützen kann. Ich habe nicht kandidiert, ich werde nicht kandidieren, ich werde keinen Schritt tun, damit man mich wähle. Sollte ich

gewählt werden, so nehme ich an, so schwer mir das Opfer fällt — Du kennst die Umstände, die mich dazu zwingen. Ich bin durchaus entschlossen abzudanken, sobald ich es tun kann. Dieser Brief, den Du jedem zeigen kannst, der es wagen sollte, mit unwürdigen Verdächtigungen gegen Dich zu arbeiten, muß zu Deiner Rechtfertigung genügen und Dir Deine vollkommene Ruhe zurückgeben. Der Ausweg, den man mir zeigt, mich in einem anderen Wahlkreis des Königreiches aufstellen zu lassen, ist, Du verzeihst schon, meinen Grundsätzen zuwider. Täte ich das, so würde ich ja damit kandidieren und ich wiederhole zum hundertsten Mal: ich nehme nur einem Zwang gehorchend an, aber ich kandidiere nicht und stelle mich in keinem Wahlkreis vor.

Wenn es Dir gelingt, mich in die Minderheit zu bringen und Dich wählen zu lassen, mich von dieser Last zu befreien, so werde ich gar nicht genug Worte finden können, Dir für einen so großen Dienst zu danken. Du wirst der Kammer eine Wohltat erweisen, Dir einen Gefallen tun, einen ganz großen aber Deinem G. Verdi

An Minghelli Vaini
Busseto,
29. Januar 1861

Lieber Minghelli, Du schreibst in Deinem Brief: „Ich bin, das muß ich Dir nicht erst sagen, voll überzeugt, daß Du mit den Intrigen gegen mich nichts zu tun hast und sie verabscheust.“ Das Wort „Intrigen“ kommt in meinem Lexikon nicht vor; ich fordere alle Welt auf, mir das Gegenteil nachzuweisen.

Wenn ich übrigens intrigiert hätte, wäre der Artikel in der „Gazetta di Parma“ vom 22. nicht erschienen; wenn ich intrigiert hätte, so würde das Wahlkomitee von Parma Deine Kandidatur nicht im

ganzen Lande an allen Mauern angeschlagen haben; wenn ich intrigiert hätte, wäre auch der andere Artikel im „Patrioten" vom 28. nicht gedruckt worden. Und ich brauche wahrhaftig nicht zu intrigieren, denn wenn ich den Wahn gehabt hätte, durchaus Abgeordneter werden zu wollen, so hätte mich niemand gehindert, die Kandidatur gleich anzunehmen. Ich habe Dir am 21. aufrichtig genug die Gründe mitgeteilt, die mich zwangen, eine Wahl anzunehmen. Aber Du kennst mich nicht lange genug und weißt nicht, daß mein Gefühl für Würde bis zum Stolz geht und die Verachtung gewisser Mittelchen bis zum Ekel! Ich habe keinerlei Vorkenntnisse, kann also und will in der Politik nicht Karriere machen. Ich habe es gesagt und wiederhole es zum hundertsten Mal: ich werde annehmen, so wenig es mir behagt, wenn ich gewählt werde; aber ich werde nichts dazutun und kein Wort sagen, um das herbeizuführen. Möge Dir das genügen und laß damit einen Briefwechsel zu Ende gehn, zu dem es zwischen uns nie hätte kommen dürfen.

Grüße Deine Frau auch von Peppina. Ich bin Dein

An den Präsidenten des Wahlkomitees
S. Agata di Villanova, 6. Februar 1861

Herr Präsident, die Ehre, die mir das Kollegium von Borgo S. Donnino spontan anbietet, bewegt mich tief. Sie zeigt mir, daß ich den Ruf eines ehrenhaften, unabhängigen Menschen genieße, und das ist mir viel mehr wert, als das bißchen Ruhm und Vermögen, das ich der Kunst verdanke.

Ich danke Ihnen also, Herr Präsident, und bitte, auch allen Wählern, die mir das ehrenvolle Mandat anvertraut haben, herzlich zu danken. Versichern Sie ihnen gleichzeitig, daß ich dem Parlament, wenn

es mir auch nicht vergönnt ist, ihm einen glänzenden Redner zu geben, doch einen unabhängigen Charakter und einen gewissenhaften Mann bringe, einen, der entschlossen ist, mit aller Kraft mitzuarbeiten zum Wohl und zur Ehre unseres Vaterlandes, das so lange von Bürgerzwist erfüllt und zerteilt war.

Möge uns nun, um diesen lange gehegten, bisher vergeblichen Wunsch zu erfüllen, daß wir unser Vaterland geeint sehen, das Schicksal einen Herrscher senden, der sein Volk liebt! Scharen wir uns dicht um ihn! Wird er binnen kurzem zum ersten König Italiens ausgerufen, so ist er vielleicht der Einzige, der seine Italiener mehr geliebt hat als den Thron.

An die Gemeindeverwaltung von Busseto 1857?

Ich erfülle hiemit eine Pflicht als Abgeordneter — und füge eine Bitte als Ihr Mitbürger hinzu.

Italien schwebt in großen Gefahren, nicht weil es von einem Feind bedroht würde, nicht durch innern Unfrieden, nicht durch Parteistreitigkeiten, die jetzt auch unschädlich wären, aber wegen seiner Geldverlegenheit. Verhüte der Himmel, daß die Geschichte eines Tages verzeichnen müßte, Italien sei durch Geldmangel ruiniert worden, ein so reiches Land, noch dazu in einer Zeit, in der die Städte verschönert, überall Denkmäler und Theater errichtet werden. Busseto baut ein Theater: man möge nicht glauben, daß ich diesen Plan verurteile, und sei er auch so eitel und unnütz, wie ich meine. Aber jetzt ist die Zeit vorbei, darüber Erörterungen anzustellen. Wir wollen Höheres, Wichtigeres bedenken. Und da wende ich mich an die Gemeindeverwaltung und bitte sie, diese Arbeit aufzuschieben und das Geld (Brescia und andere Städte haben ein edles Beispiel gegeben!) zur

Besserung der vaterländischen Finanzen zu verwenden.

Ich habe meine Pflicht als Abgeordneter getan. Als Mitbürger wiederhole ich meine Bitte aus heißem Herzen, obwohl das vielleicht unnötig ist, denn ich weiß: das Gefühl, das mich beseelt, ist allen gemeinsam.

An Tito Ricordi 4. Februar 1859

Der Durchfall des „Boccanegra" in Mailand mußte kommen und so ist er gekommen. Ein Boccanegra ohne Boccanegra!! Schneidet einem Menschen den Kopf ab und sucht ihn dann zu erkennen, wenn das möglich ist! Du wunderst Dich über das schlechte Benehmen des Publikums? Mich überrascht es wahrhaftig nicht. Die Leute sind immer glücklich, wenn sie zu einem Skandal kommen können! Als ich 25 Jahre alt war, hatte auch ich noch Illusionen und glaubte an ihre Liebenswürdigkeit; ein Jahr später fiel die Binde von meinen Augen und ich sah, mit wem ich es zu tun hatte. Gewisse Menschen bringen mich zum Lachen, wenn sie mir sozusagen vorwurfsvoll ins Gedächtnis rufen wollen, wie sehr ich dem oder jenem Publikum zu Dank verpflichtet sei! Wohl wahr — an der Scala hat man einmal für den „Nabucco", für die „Lombarden" Beifall gehabt; aber ob da nun die Musik ihren Teil hatte, die Sänger, das Orchester, der Chor, die Inszenierung, sicherlich war all das zusammen derart, daß sich niemand seines Beifalls schämen mußte. Etwas mehr als ein Jahr zuvor mißhandelte aber dasselbe Publikum das Werk eines kranken jungen Menschen, der damals in schwerer Bedrängnis war, dessen Herz fast brach vor entsetzlichem Unglück! Und das alles wußte man; aber es

Vergl. Anmerkung S. 206

hielt die Leute nicht ab, sich schlecht zu benehmen. Ich habe seither diese Oper „Giorno di Regno" nicht mehr gesehen, sie wird sicherlich schlecht sein — aber jedermann weiß, wieviel andere man hingenommen hat, die nicht besser waren und sogar noch Applaus bekamen. Oh, wenn damals das Publikum meine Oper nicht etwa mit Beifall bedacht, aber wenigstens schweigend aufgenommen hätte, ich hätte nicht Worte genug gefunden, ihm zu danken! Macht es jetzt gute Miene zu Opern, die ihren Weg rund um die Welt genommen haben, so ist die Rechnung ausgeglichen ... Ich will die Leute nicht verurteilen: sie mögen streng sein, mögen pfeifen, aber ihr Beifall soll mich zu nichts verpflichten müssen. Wir armen Zigeuner, Charlatans und dergleichen sind nun einmal gezwungen, unsere Arbeit, unsere Einfälle, unsern Wahn und Rausch um Gold zu verkaufen — das Publikum erwirbt für drei Lire das Recht, uns auszupfeifen oder mit Beifall zu überschütten! Resignation ist unser Schicksal: damit ist alles gesagt! Übrigens — mögen Freunde und Feinde erzählen, was sie wollen: der „Boccanegra" ist um nichts schlechter als allerhand andere Opern von mir, die mehr Glück hatten, vielleicht weil gerade eben „Boccanegra" eine noch sorgfältigere Aufführung verlangt hätte und ein Publikum, das sich herbeiließe, zuzuhören ... Was ist es doch mit dem Theater für eine traurige Sache!! Ganz gegen meine Gewohnheit, ja fast ohne es zu merken, habe ich da einen langen Schwatz an Dich losgelassen, der wahrhaftig völlig unnütz ist. Aber ich schicke ihn doch weg, sonst muß ich den Brief ein zweites Mal schreiben.

An Tito Ricordi
Busseto-S. Agata, 22. Oktober 1862

Lieber [Tito] Ricordi, es regnet, regnet, regnet! Aus mit dem Landaufenthalt, vorbei die Spaziergänge, vorbei die schöne Sonne, die wir jetzt nur noch blaß und krank wiedersehen werden; vorbei der schöne blaue Himmel, vorbei der Blick ins Unendliche und die Wünsche, die Hoffnungen, daß man nach Como fahren könnte! Vier Wände werden Ersatz sein müssen für die freie Welt, ein Feuer für die Sonne! Bücher und Noten statt Luft und Himmel! Und statt Vergnügen Langeweile! Nun schön... Treiben wir also Musik, wie es so viele andere tun: sie langweilen sich zu Tod bei der sogenannten klassischen Musik. Der Unterschied ist nur der: wenn ich mich langweile, so sage ich das heraus, indes die andern vorgeben, sich an den Schönheiten zu begeistern, die es dort gar nicht gibt und in unserer Musik mindestens ebenso gibt. So weit sind wir: die Gegenwart spricht viel, schwankt hin und her, plagt sich, bringt dabei wenig heraus und bemüht sich um eine Musik mit Chypre oder sonst einem Parfüm. Wenn es aber einmal irgendwo zu tief innerst ein bißchen Sonne geben wird — dann hoch die neue Musik! — Nun (um es also nicht anders zu machen als die andern), sei so lieb und schicke mir das Werk, das Du jetzt drucken läßt, an den Titel erinnere ich mich nicht mehr, es ist Klaviermusik von ältern und neuern Komponisten. Aber bitte kein Mißverständnis: ich habe mir vorgenommen, nie einen Heller für Noten auszugeben und nie wieder mit Verlagsvermittlern anzufangen. Solltest nun Du Dir vorgenommen haben, niemals Noten herzuschenken, so wäre das etwas durchaus Löbliches — dann schicke mir das vorhin erwähnte Werk nicht und wir werden nur um so bessere Freunde bleiben.

„L'arte antica e moderna"

Ich reise nach Turin, wo ich acht bis zehn Tage zu bleiben gedenke. Schreib und adressiere dahin.

An Clarina Maffei
St. Petersburg, 17. November 1862

Ich verlasse in wenigen Tagen Petersburg und habe nur noch Zeit, Ihnen die Hand zu drücken und zu sagen, daß ich Ihnen immer gut gesinnt bin.

Von Paris aus werde ich Ihnen ausführlich schreiben und von Rußland erzählen und seiner großen Welt: denn, staunen Sie, staunen Sie nur, ich bin in diesen zwei Monaten in den Salons gewesen und habe Gesellschaften, Feste, alles Mögliche mitgemacht. Ich habe vornehme und geringe Leute kennen gelernt: Herren und Damen, die von einer Liebenswürdigkeit, einer wahrhaft erlesenen Höflichkeit waren, sehr verschieden von der anmaßenden Höflichkeit der Pariser . . .

An Vincenzo Luccardi
Madrid, 17. Februar 1863

Ich danke Dir sehr herzlich für Dein Telegramm und für den Brief, den ich eben bekomme. Wenn es mit der Oper in Rom recht gut gegangen ist, so hätte es eben tausendmal besser gehen können, sofern es Jacovacci einmal in seinen Kopf hineinbringen könnte, daß man, um Erfolg zu haben, wohl Opern braucht, die für die Sänger passen, aber auch Sänger, die für die Oper passen. Ganz bestimmt muß man in der „Forza del Destino" keine Solfeggien singen, aber man muß Seele haben und den Sinn der Worte verstehen und herausbringen. Ganz bestimmt hätte mit einem seelenvollen Sopran auch das Duett des ersten Akts Erfolg gehabt, die Arie des zweiten, die Romanze des vierten und vor allem das Duett mit dem Guardian im zweiten Akt. Das sind gleich vier Stücke, denen die Aufführung nicht gerecht geworden ist.

Und vier Stücke, das gibt aus, das kann das Geschick einer Oper entscheiden. Die Partie des Melitone wirkt vom ersten bis zum letzten Wort. Wenn jetzt Jacovacci die Notwendigkeit einsieht, statt des Künstlers, der diese Partie gesungen hat, einen andern zu nehmen, so hätte er das als alter Impresario früher merken müssen. Danken wir übrigens unserm guten Glück, wenn man durch so viel Versäumnisse nicht die Oper, die Sänger und vor allem den Unternehmer umgebracht hat. Ich danke auch Dir für Deine hingebende Freundschaft und für die liebenswürdige Übermittlung dieses Berichts.

Hier kommt die Oper Samstag zur Aufführung und Sonntag morgens gebe ich Dir sofort Nachricht. Die Proben gehen recht anständig.

Ich fahre dann gleich ab und mache eine kleine Reise durch Andalusien; hernach gehe ich nach Paris, wo ich einige Zeit bleiben will.

An Clarina Maffei Busseto, 13. Dezember 1863

Liebe Clarina, [...] ich weiß, daß man viel von dieser Oper gesprochen hat, zuviel, wenn es nach mir geht, und ich habe einen Zeitungsartikel gelesen mit großen Worten über Kunst, Ästhetik, Offenbarung, Vergangenheit, Zukunft und so weiter. Ich bekenne, daß ich, grober Ignorant, der ich nun einmal bin, nichts davon verstanden habe. Anderseits kenne ich das Talent des Faccio nicht, auch nicht seine Oper; und ich möchte sie auch nicht kennen lernen, um darüber nicht reden und urteilen zu müssen, was ich hasse, weil es die überflüssigste Sache von der Welt ist. Diskussionen haben noch niemand überzeugt; Urteile sind zumeist unrichtig. Wenn schließlich Faccio, wie seine Freunde sagen, neue

Oper: „I profughi fiamminghi" von Franco Faccio (Scala, 11. 11. 63)

Wege gefunden hat, wenn Faccio ausersehen ist, die Kunst wieder auf einen Altar zu heben, die jetzt unerträglich ist wie Gestank aus einem Lupanar, um so besser für ihn, besser für das Publikum. Ist er ein Verirrter, wie andre behaupten, so möge er wieder auf den rechten Weg geraten, wenn er an dergleichen glaubt und wenn es ihm so recht scheint. [...]

An Opprandino Arrivabene
4. April 1864

[...] Du hast es erraten. Ricordi schickt mir nie Noten, weil er weiß, daß ich in all den zehn oder zwölf Jahren meines Mailänder Aufenthaltes nicht ein einziges Mal in sein Musikarchiv gegangen bin. Ich nehme Musik nicht mit den Augen auf und wenn Du etwa geglaubt hast, daß die zwei Kompositionen, weil sie von Rossini sind, das Wunder zustande bringen könnten, meinen Geist zu erleuchten, so daß ich ihre von d'Arcais und Filippi so sehr gerühmte Schönheit, ihre harmonischen Herrlichkeiten verstehen könnte: so hast Du Dich gewaltig geirrt. Aber jedesfalls danke ich Dir für die gute Absicht und sage Dir herzlich Lebewohl!

An Tito Ricordi
S. Agata,
8. September 1864

Denkmal des Guido Monaco: Der Mönch Guido (G. von Arezzo), um 1000, gilt als Erfinder der noch heute üblichen Musiknotierung

Lieber Tito, wenn Du mit Filippi zusammentriffst, grüß ihn und sage ihm: wenn ich daran gedacht hätte, er könnte meine Ernennung zum Mitglied der Kommission für das Denkmal des Guido Monaco in die Öffentlichkeit bringen, so hätte ich ihn gebeten, das bleiben zu lassen. Ich habe sie übrigens nicht angenommen, obgleich ein Brief von Arezzo meine Ernennung ausspricht:

mit Rossini als Ehrenpräsidenten,
mit Pacini als Präsidenten,
mit Mercadante als Beirat —,

dann kommt, wie sich von selbst versteht, meine werte Person vielleicht als Portier in Betracht. Hätte ich noch drei Namen zwischen Mercadante und den meinen gesetzt, so hätte ich in meiner Bescheidenheit mit Dante sagen können:

„Ich war der Sechste in so hohem Kreise."

Und sag dem Filippi, daß ich es zwar für meine Pflicht gehalten habe, die hohe Ehre abzulehnen, weil ich weiß, daß ich in dieser Kommission niemand nützen könnte, daß ich aber die heilige Begeisterung unserer Zeit bewundere, die den Großen der Vergangenheit und der Gegenwart (Präsident Pacini) Denkmäler errichtet. Ich will ihn später bitten, einen Vorschlag von mir an die Öffentlichkeit weiterzuleiten (aber ich will nicht Präsident der Kommission werden):

Man möge dem Pythagoras ein Denkmal setzen!

Wenn dieser Vorschlag seine Wirkung tut, will ich dann später ein Denkmal für Jubal beantragen und durch ein Medium den Geist des Guido Monaco herbeirufen, damit er die Festkantate komponiere ... Ich weiß aber gar nicht, ob er dazu imstande wäre ...

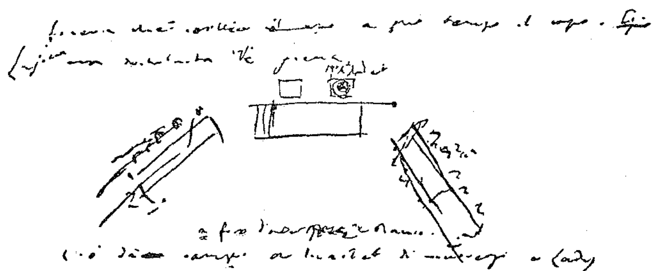
An Léon Escudier Januar 1865

Sie haben vor einiger Zeit die ersten zwei Akte des „Macbeth" bekommen; vorgestern habe ich den dritten an Ricordi geschickt, durch den Sie ihn zwei bis drei Tage später erhalten werden. Dieser dritte Akt ist mit Ausnahme eines Stückes im ersten Chor und eines Teils von dem Elfentanz bei Macbeths Ohnmacht in allem übrigen neu. Ich beende den Akt mit einem Duett zwischen Macbeth und der Lady. Es scheint mir ganz logisch, daß die Lady, die ihren Mann unausgesetzt überwacht, entdeckt hat, wo er

sich aufhält. Der Akt schließt damit besser. Maschinenmeister und Regisseur dürfen sich auf das Stück freuen! Sie werden sehen, daß im Ballett ein wenig Handlung mitspielt, so daß es sich ganz gut an das übrige Drama anschließt. Die Erscheinung der Hekate, der Göttin der Nacht, macht sich gut — sie unterbricht all die höllischen Tänze und bietet Raum für ein ernstes, strenges Adagio. Ich muß Ihnen nicht erst sagen, daß Hekate überhaupt nicht tanzt, sondern nur mimisch zu agieren hat. Ich muß Ihnen auch nicht besonders ankündigen, daß dieses Adagio wirklich von der Klarinette oder Baßklarinette gespielt werden muß (wie es vorgeschrieben ist), so daß im Unisono mit Cello und Fagott ein stumpfer, starrer Ton entsteht, wie das der Situation gemäß ist. Bitten Sie auch den Dirigenten, daß er ab und zu die Arbeit an der Tanzmusik überwache, damit es bei den Tempi bleibe, die ich vorgeschrieben habe. Sie wissen, daß die Ballettleute immer die Zeitmaße ändern. In der Großen Oper zum Beispiel heißt es, man könne die Tarantella nicht derart tanzen, wie ich das will (ein Straßenjunge aus Sorrent oder aus Capua würde es in meinem Tempo sehr gut treffen). Wenn die Tempi geändert würden, müßte das Hexenballett völlig den Charakter verlieren und würde nicht die Wirkung ausüben, die es meiner Ansicht nach hat. Dann habe ich auch dem Herrn Deloffre etwas zu empfehlen: er muß die Spieler des kleinen Orchesters in dem Augenblick, wenn die acht Könige erscheinen, genau unterhalb der Bühne aufgestellt haben. Dieses kleine Orchester, zwei Oboen, sechs Klarinetten in A, zwei Fagotte und ein Kontrafagott, bildet einen sonderbar geheimnisvollen Klangkörper, dessen leise

Heimlichkeit von keinem andern Instrument wiedergegeben werden könnte. Es soll unter der Bühne aufgestellt sein, aber auf einer offenen, genügend breiten Versenkung, die es möglich macht, daß sich der Klang über das ganze Theater hin ausbreite — nur muß er aus einer geheimnisvollen Ferne kommen.

Noch eine Anmerkung über die Bankettszene im zweiten Akt. Ich habe mehrere Aufführungen des „Macbeth" in Frankreich, in England, in Italien gesehen. Überall läßt man die Erscheinung des Banco aus der Kulisse kommen. Sie geht näher, schwankt, droht dem Macbeth und verschwindet ruhig in der Kulisse. Das zerstört meiner Ansicht nach die Illusion, macht niemand Angst und es weiß keiner recht, ob das ein Geist oder ein Mensch sein soll. Als ich in Florenz den „Macbeth" inszenierte, ließ ich Banco (mit einer breiten Stirnwunde) aus einer Versenkung herauskommen, genau neben dem Platz, der für Macbeth bestimmt war; und er durfte sich nicht rühren und hatte sich nur, zur Zeit, einmal zu schütteln. Die Bühne sah derart aus:



Das gibt Macbeth Raum für seine Bewegung und die Lady, immer an seiner Seite, kann ihm allein die Worte sagen, die die Situation erfordert.

Ist es wahr, daß nicht mehr Duprez die Übersetzung des „Macbeth“ besorgt? Es würde mir leid tun, weil man schwerlich jemand finden wird, der selber Komponist ist, etwas vom Gesang versteht und so gut italienisch kann wie er. Apropos. In dem Duett des ersten Aktes zwischen Macbeth und der Lady hat das erste Stück immer seine große Wirkung, und da kommt ein Satz vor mit den Worten „follie, follie . . .“ Der französische Übersetzer müßte die Worte „follie, follie“ übernehmen; denn vielleicht geht eben von dem Wort, von dem heimlichen Hohn der Lady hier das Geheimnis, die Wirkung aus.

An den Sänger Duprez Januar 1865

Ich war in diesen letzten Tagen dermaßen beschäftigt, daß Sie mir hoffentlich die lange Verzögerung nicht übelnehmen werden; erst jetzt antworte ich auf Ihren sehr liebenswürdigen Brief vom 19. des vorigen Monats.

Ich kenne die Welt im allgemeinen und das Theater im besonderen. Darum überraschen mich weder die kleinen noch die großen Perfidien, die einem da angetan werden können. Ich bin ganz sicher, daß Ihr Bruder wie alle andern, so auch diese Übersetzung des „Macbeth“ sehr gut gemacht hat, und wenn Sie sie gebilligt und sich damit abgegeben haben, sie mit den Noten in Übereinstimmung zu bringen, so werden Sie, „grand musicien“, großer Künstler, gewissenhafter Musiker, der Sie sind, diese Arbeit vorzüglich geleistet haben — es ist nicht erst nötig, daß ich die Übersetzung prüfe, um dessen vollkommen sicher zu sein. Ich kann in dieser Angelegenheit nur bedauern, daß man Ihnen und Ihrem Bruder derart mitspielt — aber alle Ihre Feinde (und wenn Sie deren noch so

viele hätten) wären nicht imstande, Ihnen auch nur ein kleines bißchen von der Hochachtung zu nehmen, die ich Ihnen jedesfalls entgegenbringe.

An Léon Escudier
S. Agata, 3. Februar 1865

Heute habe ich Ricordi den letzten Akt des völlig fertigen „Macbeth" geschickt. Neu ist der ganze Chor zu Beginn des vierten Aktes. Die Arie des Tenors ist nachgebessert und uminstrumentiert, dann sind alle Szenen nach der Romanze des Baritons bis zum Schluß neu, und zwar die Schilderung der Schlacht und die Hymne am Ende. Sie werden lachen, wenn Sie merken, daß ich bei der Schlacht eine Fuge geschrieben habe!!! Ich, der ich alles verabscheue, was nach Schule riecht! Aber ich sage Ihnen: in diesem Fall darf diese Form hingehen. Wie die Stimmen einander nachlaufen, die Dissonanzen zusammenprallen, das kann wohl eine Schlacht schildern. Oh, wenn Ihr doch unsere Trompeten hättet, die so hell und voll klingen!! Eure trompettes à piston sind nicht Fisch und nicht Fleisch. Übrigens — das Orchester mag sich freuen! Bei der nächsten Gelegenheit schicke ich Ihnen meine Bemerkungen zu diesem ganzen vierten Akt.

Haben Sie den dritten bekommen?

Ich fahre Sonntag nach Turin und Genua, wo ich den Rest des Winters bleibe. Von Genua schreibe ich ausführlich und Sie antworten mir dann.

Ich sehe, daß die Zeitungen schon anfangen, von diesem „Macbeth" zu sprechen. Um Gottes willen — ne blaguez pas trop!

An Francesco Maria Piave
8. Februar 1865

Du willst Nachrichten und Zeugnisse von meinem Leben als Politiker. Dieses Politikerleben existiert nicht. Ich bin allerdings Abgeordneter, aber dazu ist es durch ein Mißverständnis gekommen. Ich werde Dir trotz allem die Geschichte meines Mandats erzählen. Im September 1860 war ich in Turin. Ich hatte den Grafen Cavour nie gesehen und war sehr begierig, ihn kennen zu lernen; bat also den damaligen englischen Gesandten, mich vorzustellen. Der Graf lebte nach dem Vertrag von Villafranca fern von allen Staatsgeschäften auf einem seiner Güter, ich glaube in der Umgebung von Vercelli, und wir begaben uns eines schönen Morgens zu ihm. Danach hatte ich Gelegenheit, ihm zu schreiben und von ihm einige Briefe zu bekommen, und in einem davon redete er mir zu, die Kammerkandidatur anzunehmen, die mir meine Mitbürger anboten und die ich zurückwies. Der Brief war überaus liebenswürdig gehalten und ich hätte darauf unmöglich mit einem „Nein" antworten können. Ich entschloß mich nach Turin zu gehen; eines Dezembermorgens um 6 Uhr früh, es hatte 12 bis 14 Grad Kälte, sprach ich bei ihm vor. Ich hatte meinen Speech vorbereitet, er schien mir ein Meisterwerk und ich redete sehr ausführlich und frei heraus. Er hörte sehr aufmerksam zu und als ich ihm meine Unbegabung zum Abgeordneten auseinandersetzte, meine Anfälle von Ungeduld beschrieb, wenn ich hin und wieder gezwungen wäre, endlose Reden in Sitzungen hinunterzuschlucken, tat ich das mit einem derart bizarren Ausdruck, daß er in gewaltiges Gelächter ausbrach. Gut, sagte ich mir, das ist mir gelungen. Da begann er meine Gründe einen nach dem andern zu wider-

legen und kam selbst mit Gegengründen, die mir einen gewissen Eindruck machten. Ich sagte schließlich: Nun wohl, Herr Graf, ich nehme an, aber unter der Bedingung, daß ich mich nach einigen Monaten zurückziehen darf. Es sei, antwortete er, aber geben Sie mir früher Nachricht! Ich wurde Abgeordneter und ging auch in der ersten Zeit zu den Sitzungen der Kammer. Da kam jene feierliche Sitzung, in der Rom zur Hauptstadt Italiens ausgerufen wurde. Ich gab meine Stimme ab, näherte mich dann dem Grafen und sagte: jetzt scheint es mir an der Zeit, diesen Bänken Lebewohl zu sagen. Nein, sagte er, warten Sie, bis wir nach Rom gehen. — Gehen wir hin? — Ja. — Wann? — Oh, wann, wann! Einstweilen reise ich aufs Land — leben Sie wohl, lassen Sie sich's gut gehen! — Das waren seine letzten Worte zu mir. Wenige Wochen später war er tot. Ein paar Monate danach reiste ich nach Rußland, dann nach London, von da nach Paris, wieder nach Rußland, nach Madrid, machte eine Rundfahrt durch Andalusien und kehrte nach Paris zurück, wo ich mich einige Monate beruflich aufhielt. Zwei Jahre und mehr war ich der Kammer fern geblieben und dann ging ich sehr, sehr selten hin. Mehrere Male wollte ich meine Demission geben, aber bald war es nicht gut möglich an eine neue Wahl zu schreiten, bald war ein anderer Grund — kurz ich bin noch Abgeordneter, völlig gegen meinen Wunsch und Willen, ohne jede Eignung dazu, ohne jede Begabung und ganz und gar ohne die Geduld, die man da so sehr nötig hat. Das ist alles. Ich wiederhole: wenn jemand meine Biographie als Parlamentarier schreiben müßte oder schreiben wollte — er hätte nichts anderes zu tun, als mit-

ten auf ein schönes Blatt Papier hinzuschreiben: „Wir haben nicht 450 Abgeordnete, sondern eigentlich nur 449; der Abgeordnete Verdi existiert nicht.“

An Filippo Filippi
Busseto-S. Agata, 26. September 1865

Zitiert aus Pougin, Verdi

Mein lieber Herr Filippi, da ich fünf oder sechs Tage abwesend war, habe ich von der hiesigen Abgeordnetenwahl nicht mehr sprechen hören, aber ich weiß, daß Scolari aufgestellt worden ist, und er hat große Aussichten durchzukommen.

Sollten Sie mich mit einem Besuch erfreuen, so würden Sie in Ihrer Eigenschaft als Biograph, selbst wenn Sie wollten, wenig Gelegenheit finden, von den Wundern in S. Agata zu erzählen. Vier Wände, um mich gegen die Sonne und die Unbilden der Witterung zu schützen; einige Dutzend zum größten Teil von meiner Hand gepflanzte Bäume, ein Tümpel, den ich mit dem Titel See beehren könnte, wenn ich Wasser hätte, ihn zu füllen ...

Alles das ohne Plan, ohne architektonische Ordnung; aber nicht etwa, weil ich kein Freund der Architektur bin, sondern weil ich alles verabscheue, was nicht zueinander paßt, und weil es Wahnsinn gewesen wäre, irgend etwas Künstlerisches an einem so wenig poetischen Ort ins Leben zu rufen. Glauben Sie mir also und vergessen Sie für einen Augenblick, daß Sie Biograph sind.

Ich weiß, daß Sie ein unermüdlicher, leidenschaftlicher Musiker sind ... Aber ach! ... Piave und Marini werden Ihnen schon gesagt haben, daß in S. Agata niemals Musik gemacht, noch von ihr gesprochen wird und daß Sie Gefahr laufen, nicht nur ein verstimmtes Klavier hier zu finden, sondern sogar eines, dem Saiten fehlen.

Indem ich Ihnen gleichwohl für den liebenswürdigen Brief danke, den Sie so freundlich waren, mir zu senden, verbleibe ich Ihr ergebener G. Verdi

An Clarina Maffei
S. Agata, 30. Januar 1867

Tod des Schwiegervaters Antonio Barezzi

Ich danke Ihnen, meine allerliebste Clarina, für Ihr so warmes Schreiben.

Oh, dieser Verlust wird mich besonders schwer treffen. Es geht seit drei, vier Tagen besser. Aber ich sehe wohl, das ist nichts als eine Erleichterung, die sein Leben um ein paar Tage verlängern kann, nicht mehr. Armer alter Mann — er hat es mit mir so gut gemeint! Und ich Armer werde ihn nur noch kurze Zeit haben, dann nicht mehr!!!

Sie wissen, daß ich ihm alles verdanke, alles, alles. Und ihm allein, nicht andern, wie man glauben machen wollte. Ich meine ihn noch zu sehen (und das sind nun viele Jahre), wie ich am Ende meiner Gymnasialzeit in Busseto, als mein Vater erklärte, er könne mir die Mittel für die Universität in Parma nicht geben — mich eben entschlossen hatte, in das Dorf zurückzugehen, wo ich geboren bin.

Der gute Alte erfuhr das und sagte mir: „Du bist zu etwas Besserem auf die Welt gekommen und sollst nicht Salz verkaufen und das Feld umgraben müssen. Verlange von der Armenstiftung das bißchen Unterhalt, 25 Franken im Monat für vier Jahre, und den Rest übernehme ich. Du kannst nach Mailand ans Konservatorium gehen und wirst mir das Geld, das ich für Dich ausgelegt habe, ersetzen, sobald Du dazu imstande bist."

Und so war es dann! Sie sehn, er war ein nobler, guter, herzlicher Mensch. Ich bin mit allerhand Leuten zusammengekommen — nie mit einem Bessern!

Er hat mich lieb gehabt wie seine Söhne und ich habe ihn lieb gehabt wie meinen Vater.

An Clarina Maffei Paris, 6. Februar 1867

Liebe Clarina, ich habe keinen Brief von Ihnen bekommen, nur zwei Billette, eines von Piave, eines von Ricordi.

Sie waren schwer krank, meine arme Clarina! Aber Ihr Unglück war nicht so groß, da Sie von Ihren Freunden so viel Liebesbeweise, so viel Teilnahme erfuhren. Werden Sie völlig gesund und erhalten Sie sich für diese Freunde (da Sie ja so glücklich sind, Freunde zu haben), Freunde, die Sie so herzlich lieben!

Auch Venturi ist tot!

Im Jahre 1840 verlor Verdi seine erste Frau und die zwei Kinder dieser Ehe

Das ist ein Unglücksjahr für mich wie es 1840 war!! Seit zwei Monaten höre ich nichts als von Tod und allem möglichen Unglück, und das trifft mich um so schmerzlicher hier in dem freilich größten Reich der Welt, darin ich es nur nicht lange aushalten kann. Aber ich sehe keine Möglichkeit abzureisen und nach Hause zu kommen, wo mein armer Vater eine Schwester von 83 Jahren zurückgelassen hat und ein Enkelin von sieben. Und diese beiden armen Geschöpfe sind zwei Dienstboten überantwortet!

Sagen Sie, ob ich, der ich an so wenig glaube, an die Verläßlichkeit von zwei Dienstboten glauben kann, die jetzt in meinem Haus sozusagen die Herren sind ...

An Paolo Marenghi Turin, 15. März 1867

Wenn Sie, als ich Sie bat, die Rechnungen in Ordnung zu bringen, davon mit Spugna gesprochen hätten, so hätte er Ihnen die Rechnung für das Holz geschickt. Aber das Unglück ist, daß jeder nur an

seinem Strange zieht: Niemand bemüht sich um ein Zusammenarbeiten und davon kommt eben die schlechte Verwaltung!

Ich fahre morgen abends nach Paris und wiederhole meine Anordnungen, weil ich sehen möchte, ob ich es einmal dahin bringen kann, daß man mich versteht und mir folgt:

1. Sie werden (abgesehen von Ihrer Aufsichtstätigkeit) die Pferde und den Kutscher überwachen, auf den ich mich, was meine Anordnungen betrifft, sehr wenig verlassen kann. Er soll die Pferde jeden zweiten Tag bewegen, aber nicht nach Busseto fahren.

2. Sie werden dem Guerino sagen, daß er Unrecht daran getan hat, den Schlüssel zu der Maschine herzugeben. Er soll sie jetzt reinigen und bis auf weiteren Befehl verschlossen halten.

3. Sie werden dem Gärtner wiederholt anordnen, was ich ihm gesagt habe. Der Garten bleibt geschlossen. Niemand darf herein und die Leute aus dem Haus dürfen auch nicht hinaus, außer der Kutscher für die kleine Weile, während deren er die Pferde zu bewegen hat. Sollte jemand hinausgehen, so muß er für immer draußen bleiben.

Beachten Sie wohl, daß ich keinen Scherz mache und endlich Herr in meinem Hause sein will.

An Vincenzo Luccardi
Busseto, 23. Juli 1867

Lieber Luccardi, ein großes Unglück hat uns getroffen.

Der arme Antonio ist gestorben! In unseren Armen gestorben, er hat uns fast bis zum letzten Augenblick erkannt!

Du weißt, wer er war. Was er mir war und ich ihm. Du kannst Dir denken, wie groß mein Schmerz ist.

Ich habe das Herz nicht, mehr zu sagen. Leb wohl.

An Paolo Marenghi
Turin, 15. August 1867

Warum haben Sie die Maschine in Betrieb gesetzt, während ich ausdrücklich verboten hatte, vor meiner Rückkehr daran zu rühren? Ich möchte überhaupt wissen, ob man meine Anordnungen beachten will oder nicht. Sie werden niemals weder befehlen noch gehorchen lernen! Es ist Zeit, daß es mit dieser Unordnung ein Ende hat, und ich will durchaus, daß es dahin komme.

Sie haben Unrecht gehabt und Guerino hat Unrecht gehabt, die Schlüssel zu dieser Werkstätte herauszugeben — ich hatte sie ihm anvertraut.

Ich reise nach Paris. Richten Sie Ihre Briefe dahin: Monsieur Verdi, poste restante Paris, nichts weiter.

An Paolo Marenghi
Paris, 4. Dezember 1867

Erlauben Sie mir Ihnen jetzt, unter uns, zu sagen, daß Sie derart nichtssagende Briefe besser nicht schreiben sollten. Die Woche ist doch lang. Sie sagen mir zum Beispiel, die Aufwendungen betragen 518·06 Lire, der Bedarf 276 Lire. Aber um Gottes willen, führen Sie doch an, wieso und wofür Sie Aufwendungen gehabt haben und wieso und warum Sie 276 Lire brauchen!

Dann sprechen Sie mir mit keinem Wort von meinem Haus und von der Dienerschaft! Sind denn wohl alle tot? Und wie geht es dem Kutscher? Was treibt er? Und ist wirklich mein alter Kutscher Carlo in Piacenza gestorben? Ja, und weil eben davon die Rede ist: wie steht es bei uns mit der Cholera? Mir scheint, das sind alles wichtige Dinge und ich kann den Anspruch erheben, davon Kenntnis zu erlangen.

Ich fahre sehr bald von Paris ab. Schreiben Sie mir gleich, sowie Sie diesen Brief erhalten, und geben Sie Antwort auf alles, wonach ich Sie frage.

An Vincenzo Torelli
Genua, 23. Dezember 1867

Ich danke Ihnen für Ihr Bild und das Ihres Achille. Nur habt Ihr einer wie der andere Worte darauf geschrieben, die mich erröten machen müßten, wenn Sonne und Landluft meine Haut nicht schon gegerbt hätten. Indessen sage ich Ihnen Dank und wenn ich Ihnen nicht mein Bild schicke, so liegt das einfach daran, daß ich keines besitze.

Ich billige ganz besonders, daß Achille auf die Pension verzichtet hat. Wenn man im Leben vor irgend etwas Respekt haben soll, so davor, daß sich einer sein Brot im Schweiße seines Angesichtes verdient. Er ist jung, er soll arbeiten. Wenn seine Gesundheit nicht besonders gut ist, so soll er behutsam arbeiten, aber er soll es tun. Er soll niemand etwas nachmachen, besonders keinem von den Großen. Und nach und nach, die Gelehrten mögen mir das Wort verzeihen, mit der Zeit muß er sie auch nicht mehr studieren. Er lege die Hand aufs Herz, studiere das und wenn er wirklich das Zeug zum Künstler hat, wird das Herz ihm alles sagen. Lob möge ihn nicht übermütig, Tadel nicht verzagt machen. Wenn ihm die Kritik, auch die alleranständigste, entgegentritt, soll er ruhig seinen Weg gehen. Die Kritik tut, was ihres Amtes ist. Sie urteilt und muß urteilen nach vorhandenen Regeln und Gestaltungen. Der Künstler aber muß es mit der Zukunft aufnehmen, im Chaos neue Welten sehen; und wenn er auf seinem neuen Weg ganz, ganz weit ein kleines Licht wahrnimmt, so darf ihn der Nebel nicht schrecken, der es noch

wenn sie auch derlei Mängel hat, wird sie trotzdem ein gültiges Zeugnis dafür geben, wie sehr wir alle den Mann verehren, dessen Verlust von einer Welt beweint wird.

Leb wohl, ich bin immer Dein ergebener G. Verdi

An Léon Escudier
S. Agata, 2. Dezember 1868

Lieber Léon Escudier, wenn Sie nach so vielen Jahren, in denen ich mich daran gewöhnt hatte, durch Sie Nachrichten zu erhalten und über interessante Begebenheiten in Paris, besonders aus dem Bereich der Kunst, unterrichtet zu werden, nun auf einmal diese Korrespondenz abbrechen wollten, die Ihnen vielleicht schon zu viel Mühe machte — oder wenn Sie selbst jede Geschäftsbeziehung mit mir zu lösen vorhatten — so war das Ihr gutes Recht. Daß Sie es aber gerade in dem Augenblick taten, da Rossini dieser Welt entschwand, das hat mich aufs äußerste überrascht und betrübt. Während alles diesen Todesfall besprach, jedermann darüber, und zur Genüge schrieb, haben Sie kein Blättchen Papier gefunden, um mir mitzuteilen: „Rossini ist tot!?“ ... Nein, ich kann nicht glauben, daß Sie ohne einen ganz besonderen Grund derart gehandelt haben, kann nicht annehmen, daß Sie sich an einen kläglichen Etikettefehler klammern wollten. Wohlan, wenn es dafür einen Grund gibt, nennen Sie mir ihn offen und frei. Ihre Antwort wird mir zeigen, wessen ich mich in Zukunft zu versehen habe. Adieu indessen! Ich bin Ihr ergebener

An Tito Ricordi
Mailand, 15. Dezember 1868

Lieber Tito Ricordi, ich komme selbst nach Mailand, um die Proben der „Forza del Destino“ anzusetzen, wie es mir nötig scheint; ich ändere das letzte

Finale und verschiedene andere Stücke da und dort im Zug der Oper.

Ich will mit der Unternehmung der Scala nichts zu tun haben; ich will nicht aufs Programm gesetzt werden und ich werde nicht bis zu der ersten Aufführung bleiben; nur darf sie nicht vor sich gehen, bevor ich es erlaube. Ich bestehe nicht darauf, daß man Tiberini verpflichte, den ich nicht kenne, aber wenn Mongini schlecht disponiert bliebe oder in Mailand nicht gefiele, sollen diese meine Erklärungen weiterhin nicht gelten.

Du behältst das Eigentumsrecht an den neuen Stücken und hast nur die Verpflichtung, eine Abschrift der Leitung des Theaters in Petersburg zu geben, wenn sie das von Dir verlangt.

Als Entgelt für alles das sollst Du mir zugestehen:

1. das Urheberrecht nach dem Gesetz, wie es beim „Don Carlos" war;

2. eine Zahlung von fünfzehntausend Lire.

Wenn diese Vorschläge Dir passen, ist es recht; wenn nicht, nimm keine Rücksicht, schreib mir eine Zeile und die Sache ist abgetan.

Leb wohl. Ich bleibe Dein ergebener

An Filippo Filippi
Genua, 4. März 1869

Lieber Herr Filippi, ich kann den Artikel in der „Perseveranza" über die „Forza del Destino" nicht übelnehmen und wüßte auch keinen Grund dafür. Wenn Sie außer vielem Lob mir auch einigen Tadel aussprechen zu müssen glaubten, waren Sie voll im Recht und haben gut daran getan. Sie wissen übrigens, daß ich nie selbst über feindselige Artikel Beschwerde führe, so wie ich für freundliche nie danke (das ist vielleicht nicht richtig). Ich liebe ganz allgemein

meine Unabhängigkeit und achte sie durchaus bei andern. Gerade für Ihre Zurückhaltung während meines Aufenthalts in Mailand bin ich Ihnen so sehr dankbar; denn da Sie notwendigerweise über meine Oper zu schreiben hatten, war es gut, daß kein Händedruck, kein Besuch bei Ihnen oder bei mir Einfluß gehabt haben konnte. Und was Ihren Artikel angeht, möchte ich Ihnen, da Sie mich fragen, hiemit versichern, daß er mir nicht mißfallen hat und mir gar nicht mißfallen konnte.

Ich weiß nichts von dem, was zwischen Ihnen und Ricordi vorgefallen ist, aber es kann sein, daß Giulio, der dieses Cantabile der Leonore, soweit ich weiß, manchen andern meiner Kompositionen vorzieht, ein wenig aus der Fassung geraten ist, als er vernehmen mußte, daß Sie es als eine Schubert-Nachahmung bezeichneten. Wenn es sich so verhält, bin ich nicht weniger überrascht als Giulio, denn als ganz arger Musik-Ignorant könnte ich gar nicht sagen, wie lange ich das Ave Maria von Schubert nicht mehr gehört habe; ich hätte es also schwerlich nachmachen können. Glauben Sie nicht, daß die Wendung von meiner ganz argen Ignoranz in Sachen der Musik als blague gemeint ist. Nein, das ist reine Wahrheit. Bei mir zu Hause gibt es fast keine Noten, ich bin nie in eine Musikbibliothek gegangen, nie zu einem Verleger, um mir ein Werk anzusehen. Ich bleibe, was einige der besten Opern unserer Zeit anlangt, auf dem Laufenden, aber nicht indem ich sie studiere, sondern nur dadurch, daß ich sie das eine oder andere Mal im Theater höre. Mit all dem verfolge ich einen Zweck; Sie werden das verstehen. Ich wiederhole Ihnen also: unter allen Komponisten der Gegenwart

und der Vergangenheit bin ich der am wenigsten „Gebildete“. Verstehen wir einander recht — ich sage Ihnen immer wieder, daß es mir nicht um eine blague geht: ich spreche von „Bildung“, nicht von musikalischem Wissen. Da würde ich lügen, wenn ich Ihnen nicht sagte, daß ich in meiner Jugend lange und gründlich gearbeitet habe. Daher habe ich eben die sichere Hand, mir ein Motiv zu formen, wie ich es brauche, und die Gewähr in mir, daß mir die Wirkung gelingt, an die ich dachte; und wenn ich etwas wider die Regel hinschrieb, so geschah es, weil mir in diesem Fall die strenge Regel nicht gewährt, was ich brauche — und weil ich nicht einmal alle bisher gelehrten Regeln für richtig halte. Die Schulbücher des Kontrapunkts müssen revidiert werden.

So viel Worte! Und was das ärgste ist, so viel unnütze! Verzeihen Sie mir und nehmen Sie die Versicherung meiner Hochschätzung an.

An Léon Escudier Genua, 1. August 1869

Lieber Léon Escudier. [...] Dann muß ich Sie leider noch mit etwas anderem bemühen. Das Album für den armen Piave wartet nur auf die drei Romanzen von Auber, Thomas und Ricci, von denen Sie sagten, daß sie in Ihren Händen seien. Die von Mercadante habe ich, die von Cagnoni ist fertig, meine auch. Es fehlen also nur noch die Ihren und ich bitte sie gleich entweder an mich oder an Ricordi zu schicken.

Piave erlitt 1867 einen Schlaganfall, lebte noch acht Jahre in Dürftigkeit. Ein von Verdi angeregtes Album mit Stücken berühmter Komponisten sollte Hilfe bringen

Entschuldigen Sie alle diese Bemühungen und seien Sie versichert, daß es mir ebenso peinlich ist, sie Ihnen zu verursachen, wie Ihnen, damit bedacht zu werden. — Entschuldigen Sie nochmals! Ich verbleibe Ihr ergebener

An Antonio Gallo Genua, 17. August 1869

[...] Indes alles nach Reformen und Fortschritt schreit, hat das Publikum dafür keinen Sinn und gar die Sänger können nur Arien, Romanzen, Canzonetten zur Geltung bringen. Ich weiß, daß jetzt auch dramatische Szenen Beifall finden, aber eher indirekt, wie der Rahmen gefällt, wenn vom Bild die Rede sein sollte. Verkehrte Welt: Der Rahmen ist eben Bild geworden! Zuletzt glaube ich, daß, allem Lob zum Trotz, das Ihr alle dieser Aufführung gesungen habt, die einzelnen Musikstücke, einzelnen Stimmen — ich bin davon fest überzeugt — wunderbar herausgekommen sind, daß aber die Oper, versteh mich recht, die Oper, das Bühnendrama für Musik, nur unvollkommen zur Geltung gebracht wurde. Was sagst Du dazu, lieber Toni?

Nun, möge es dabei einstweilen sein Bewenden haben. Mich geht es eigentlich wenig an, aber bei dem „Kunstwerk der Zukunft" wird man wohl daran denken müssen. Auf diese Art kommt man nicht weiter. Entweder müssen die Komponisten wieder einen Schritt zurück tun oder alle andern einen Schritt vorwärts. Leb wohl!

An Angelo Mariani, Pesaro Genua, 19. August 1869

Schlaf ruhig weiter; ich habe schon geantwortet, daß ich nicht nach Pesaro kommen kann.

Ich nehme Deinen Brief von gestern wieder vor, weil ich zwei Sätze darin nicht verstehe: „Was wird die Kommission in Mailand machen?" Und weiter vorn: „Wenn ich Dir dienen kann, gib mir eine Anordnung." Willst Du sagen, daß wir Dich nicht um den Chor bitten sollen, den Du in Pesaro hast? Vor allen Dingen hättest Du verstehen müssen, auch bevor ich Dir das sage, daß hier meine Person völlig ver-

schwunden ist und daß ich jetzt nichts bin als eine Feder, die so gut wie möglich ein paar Noten schreiben, und eine Hand, die ihr Scherflein anbieten will, damit diese vaterländische Feier zustande komme. Dann will ich Dir sagen, daß in dieser Sache niemand bitten soll, niemand gebeten werden, denn es geht um eine Pflicht, der alle Künstler nachkommen sollen und nachkommen müßten.

Ich habe nie erfahren können, ob dieser Plan einer Messe für Rossini das Glück gehabt hat, Deine Billigung zu finden. Wenn man nicht an ein Sonderinteresse denkt, sondern an die Sache der Kunst, an Glanz und Ehre der Heimat, hat ein rechter Plan keinerlei Billigung nötig. Verkennt ihn jemand — um so schlimmer für ihn. Ein Mann, ein großer Künstler, der einer ganzen Epoche sein Zeichen gab, ist gestorben; irgend jemand lädt die zeitgenössischen Künstler ein, diesen Mann zu ehren und in ihm unsere Kunst; ein Werk wird eigens hiezu komponiert und in der Hauptkirche der Stadt aufgeführt, die seine Musikerheimat war, und damit diese Komposition nicht Anlaß zu kläglichen Eitelkeiten und Intrigen gebe, wird sie nach der Feier im Archiv eines berühmten Konservatoriums verschlossen. Die Musikgeschichte wird eines Tages notwendigerweise verzeichnen müssen, „daß in dieser Zeit, beim Tod eines berühmten Mannes die Künstlerschaft ganz Italiens sich vereinigte, um in der Kirche San Petronio zu Bologna eine Totenmesse aufzuführen, wie sie eigens für den Zweck von verschiedenen Meistern komponiert worden ist; das Original wird versiegelt im Konservatorium von Bologna aufbewahrt“. Das wird dann ein Ereignis für die Geschichte und nicht eine Klat-

scherei unter Komponisten sein. Und was liegt nachher daran, wenn es der Komposition an Einheitlichkeit fehlt oder wenn das Stück des einen oder des andern Komponisten mehr oder weniger gelungen ist? Was liegt daran, ob die Eitelkeit des Komponisten so und so ihr Ziel erreicht, der Stolz des Sängers X sich blähen kann? Hier geht es doch nicht um den Einzelnen. Genug, daß der Tag kommt, an dem die Feier stattfindet, das historische Ereignis, verstehst Du, historische Ereignis eintritt...

Räumt man das ein, so sind wir alle verpflichtet, zu tun, was bei uns steht, um das Ergebnis zu erreichen, ohne daß wir uns vorher bitten ließen oder nachher Lob und Dank begehrten.

Wenn es zu dieser Feier kommt, haben wir sicherlich für die Kunst, für das Vaterland ein gutes Werk getan. Wenn nicht, haben wir wieder einmal mehr bewiesen, daß wir uns nur dann anstrengen, wenn unsere Eigenliebe, unsere Eitelkeit ihren Lohn findet; wenn wir in Zeitungsartikeln und Biographien unseren Weihrauch, unser schamloses Lob bekommen; wenn unser Name im Theater gebrüllt, über alle Straßen geschleift wird, wie das Jahrmarktsgauklern ziemt. Wenn aber unsere Persönlichkeit hinter einer Idee zu verschwinden hat, hinter einer edlen, schenkenden Tat, dann verziehen wir uns und schützen ichsüchtige Gleichgültigkeit vor, die die Geißel, das Verderben unseres Landes ist.

Verzeih das unnütze Gerede! Ich bin immer Dein

An den Bürgermeister von Busseto

Verehrter Herr Bürgermeister, da es meine Absicht ist, die Pension von jährlich sechshundert Lire, die mir als Ritter des Savoyen-Ordens für Bürgerver-

dienste nach dem königlichen Dekret vom 23. Juni 1869 zukommt, dem öffentlichen Wohl zu widmen, habe ich mich entschlossen (wobei ich mir vorbehalte, seinerzeit jene endgültige Anordnung zu treffen, die sich auf Grund von Erfahrungen als die beste herausstellen wird), einstweilen die genannte Summe von sechshundert Lire für zwei Prämien von je dreihundert Lire zu bestimmen, die am Ende des nächsten Schuljahrs 1869/70 zuerkannt werden sollen. Die erste dem bedürftigen jungen Mann, der nach den geltenden Schulvorschriften seine Begabung und seinen Fleiß bei der Prüfung im letzten Jahr seiner Gymnasialzeit am deutlichsten nachzuweisen imstande war. Die zweite dem bedürftigen Mädchen, das in gleicher Weise die Prüfung über das letzte Jahr der Töchterschule in Busseto abgelegt hat.

S. Agata, 10. Oktober 1869

Ich werde diese sechshundert Lire rechtzeitig in die Gemeindekasse von Busseto einzahlen lassen. Einzelheiten dieser meiner Stiftung überlasse ich völlig den Anordnungen, die Euer Hochwohlgeboren zusammen mit den Ortsschulbehörden treffen werden. Ich verbleibe Ihr ergebener Diener

An Giulio Ricordi
S. Agata, 13. Oktober 1869

Lieber Giulio Ricordi, so wie ich das vorige Mal der Meinung war, man solle die Aufführung der Totenmesse für Rossini nicht vorverlegen, so bin ich heute nicht dafür, sie zu verschieben. Diese Feier hat ihren Sinn nur am Jahrestag seines Ablebens. Sonst wird sie eine der üblichen Akademien. Und übrigens — wenn man sie jetzt nicht veranstalten kann, wird es im Dezember noch weniger gehen. Orchester und Chöre im Dezember?

Unter den gegenwärtigen Umständen kann die

Kommission, wenn es nach mir geht, nur einen Entschluß fassen: öffentlich erklären, daß die Bemühung um die zu einer Aufführung erforderlichen Mittel vergeblich war; zugleich jedem Komponisten seine Stücke zurückgeben und ihm für seine Bemühung herzlichst danken. Die Spesen, die die Kommission bis jetzt gehabt hat, müssen, wie das nur natürlich ist, zu meinen Lasten gehen. Schickt mir die Rechnung; wir sprechen nicht mehr davon.

Leb recht wohl!

An Giulio Ricordi
S. Agata, 27. Oktober 1869

Lieber Giulio, es wäre gut, wenn die Kommission die Gründe veröffentlichen wollte, weshalb die Messe für Rossini nicht in Bologna aufgeführt werden soll. Schon um unnützes Gerede zu verhüten, wenn diese Messe späterhin irgendwo anders aufgeführt werden sollte.

Ich bin noch immer der gleichen Meinung. Wenn die Feier nicht stattfindet:

1. in Bologna,
2. am Jahrestag des Todes,

so hat sie keinen Sinn mehr und es wird nichts weiter daraus als eines der üblichen Konzerte. Das war und ist immer noch meine Meinung, aber sie muß für niemand ein besonderes Gewicht haben, weil ich ja zuletzt nicht mehr und nicht weniger bin, als einer von den vielen Komponisten, die zu dem Werk ihr Stück komponiert haben. Die Kommission hat das volle Recht, so zu tun und alles so einzurichten, wie es ihr am besten scheint.

Nachdem ich dies gesagt habe, werden Sie mir ein paar halbvertrauliche Bemerkungen gestatten. Wenn man die Messe etwa in Mailand aufführen läßt, fin-

den wir da ein Material, das nach Zahl und Fähigkeit eine imponierende Aufführung verbürgt? Die Durchschnitts-Theaterchöre haben (ich spreche nicht vom Stil, denn der hängt vom Dirigenten ab) nicht die nötige Musikerqualität. Eine Fuge läßt sich nicht so leicht aufführen wie das Rataplan in der „Forza del Destino“. In Bologna wäre es leichter gewesen, solches Material zu finden, dank der „Capella“ der Stadt und der benachbarten Städte, und Mariani hätte uns da eine große Stütze sein können, aber er hat seine Pflicht als Freund und Künstler nicht erkannt. Und wer sollte in Mailand Konzert- und Chordirigent sein? Mariani nicht mehr, er kann nicht, er soll nicht, — ganz abgesehen von andern Schwierigkeiten, die ich der Kürze halber nicht erwähne: diese Aufführung würde uns überaus schwer fallen. In Bologna ist es uns mißglückt, mir vor allen andern. Wir haben uns nicht zu schämen, wollen uns aber dem in Mailand nicht ein zweites Mal aussetzen.

Einstweilen leben Sie wohl! Ich bin der Ihre

An Camille Du Locle
Genua, 7. Dezember 1869

Mein lieber Du Locle, ich danke Ihnen für „Froufrou“. Ich habe das Stück in einem gelesen. Wenn es, wie die „Revue“ sagt, durchaus so vorzüglich und eigenartig wäre wie in seinen ersten drei Akten, wäre es ganz außerordentlich schön: aber die letzten zwei Akte gleiten ins Gemeine, obgleich es darin sehr starke Wirkungen gibt. So gut auch dieses „Froufrou“ ist, ich würde, müßte ich für Paris arbeiten, der „Cuisine“, wie Ihr es nennt, eines Meilhac und Halévy eine andere vorziehen, eine feinere, pikantere: die von Sardou, wobei Du Locle die Verse zu machen hätte. Aber ach! Ich bin nicht etwa müde, eine Oper

zu schreiben und auch der Geschmack des Pariser Publikums ist es nicht, was mich verscheucht, wohl aber die Gewißheit, daß ich es nicht erreichen kann, meine Musik in Paris solcherart herauszubekommen, wie ich das will. Wie merkwürdig, daß ein Komponist immerzu alle seine Pläne durchkreuzt, seine Absichten mißverstanden sehen muß! In euren Opernhäusern (ich will das in keiner Weise epigrammatisch gesagt haben) gibt es zu viel gescheite Leute! Jeder will nach der Richtschnur eigener Erkenntnis Urteile abgeben, jedermann hat seinen eigenen Geschmack — und was das Schlimmste ist, er hat ein System und bekümmert sich nicht um die Art und Wesenheit des Komponisten. Jeder will Gutachter sein, Bedenken aussprechen — und wenn ein Komponist lang genug in dieser Atmosphäre von Bedenken gelebt hat, kommt er zuletzt doch dahin, daß er seine Sicherheit verliert, in seiner Überzeugung erschüttert wird und nun an seinem Werk zu bessern oder richtiger gesagt, das Werk zu verderben beginnt. Und so ergibt sich zuletzt statt eines Werkes aus einem Guß ein Mosaik, und das bleibt Mosaik, wäre es noch so schön. Sie werden mir antworten, daß in Ihrer Großen Oper eine ganze Menge von Meisterwerken auf diese Art herausgekommen sind. Nun, es mögen Meisterwerke sein; aber es sei mir erlaubt zu sagen, daß sie noch viel vollkommener wären, wenn man nicht auf Schritt und Tritt die Flickarbeit, die Korrektur merken müßte. Ganz gewiß wird niemand das Genie eines Rossini leugnen. Dennoch und trotz all seinem Genie kennt man dem „Wilhelm Tell" diese fatale Atmosphäre der Pariser Großen Oper an, und so manches Mal, wenn auch nicht so häufig wie bei andern Kom-

ponisten, hat man die Empfindung, daß da ein Zuviel ist, dort ein Zuwenig, daß dieses Werk nicht so frei und sicher hinfließt wie etwa der „Barbier". Ich will damit keineswegs herabsetzen, was bei Euch geleistet wird; ich will Ihnen bloß sagen, daß es mir vollkommen unmöglich ist, abermals unter dem Caudinischen Joch Eurer Operntheater hindurchzukriechen: ich weiß ganz genau, daß es mir nicht möglich ist, einen rechten Erfolg zu haben, wenn ich nicht schreiben darf, wie mir ums Herz ist, frei von jederlei Beeinflussung, ohne daran denken zu müssen, daß ich nun für Paris schreibe und nicht für irgend ein Land, sagen wir auf dem Mond. Und auch die Solisten müssen singen, wie ich es will und nicht wie sie wollen; die Chöre, die freilich besondere Qualitäten haben, müßten mir ebensoviel guten Willen entgegenbringen; kurzum, alles müßte sich nach mir richten; ein einziger Wille müßte in allem maßgebend sein: der meine. Sie werden das einigermaßen tyrannisch finden und das ist es vielleicht auch. Aber wenn das ganze Werk aus einem Guß ist, ist es eben nach einer Idee geformt und alle müssen bestrebt sein, diese Einheit Ereignis werden zu lassen. Sie werden mir wohl sagen, daß einen in Paris niemand daran hindert, all das zu erreichen. Falsch: in Italien kann man das, ich wenigstens kann es immer; in Frankreich nicht. Wenn ich zum Beispiel mit einem neuen Werk in das Foyer eines italienischen Theaters komme, getraut sich niemand eine Meinung abzugeben, ein Urteil auszusprechen, ehe er alles ordentlich verstanden hat, und niemand würde gar wagen, wenig angebrachte Vorschläge zu machen. Man hat seinen Respekt vor dem Werk und vor dem Komponisten und

überläßt die Entscheidung dem Publikum. Aber im Foyer der „Großen Oper“ wispert alles schon nach den ersten vier Akkorden: „Olà, ce n'est pas bon... c'est commun, ce n'est pas de bon goût... ca n'ira pas à Paris.“ Was bedeuten nur so armselige Worte wie commun... de bon goût... Paris, wenn man es mit einem richtigen Kunstwerk zu tun hat, das doch der ganzen Welt gehören muß!

Die Folgerung aus alldem ist, daß ich kein Komponist für Paris bin. Ich weiß nicht, ob es an der Begabung liegt, aber jedesfalls sind meine Auffassungen von Kunst allzusehr verschieden von denen, die man bei Euch hat...

Ich glaube an die Inspiration. Ihr aber glaubt nur an die Faktur. Ich nehme Euer Urteil hin, man kann darüber sprechen, aber ich will den Enthusiasmus wecken, der Euch zur wahren Empfindung fehlt. Ich will die Kunst, in welcher Form sie auch immer erscheine, niemals aber Unterhaltung, Artistik und theoretische Spekulation, die Euer Um und Auf sind. Habe ich unrecht? Habe ich recht? Wie dem auch sei, ich habe das Recht zu sagen, daß meine Ideen von den Euern durchaus verschieden sind und noch mehr: mein Rückgrat ist nicht biegsam genug — ich kann von meinen Überzeugungen nicht abweichen, kann sie nicht verleugnen, sie sind allzutief in mir verwurzelt. Völlig verzweifelt wäre ich auch, mein lieber Du Locle, sollte ich für Sie eine Oper geschrieben haben, die Sie vielleicht nach einem Dutzend Aufführungen absetzen müßten, wie das Perrin mit dem „Don Carlos“ tat. Wäre ich zwanzig Jahre jünger, ich würde Ihnen sagen: vielleicht nimmt später Euer Theaterwesen eine Wendung, die es meinen Ansich-

ten näher bringt. Aber die Zeit rast dahin und im Augenblick können wir uns unmöglich verstehen, außer es geschieht etwas völlig Unvorhergesehenes, was ich mir aber nicht vorstellen kann. Wenn Sie hieher kommen (wie Sie das mich und meine Frau hoffen ließen), so wollen wir darüber noch viel und ausführlich sprechen; kommen Sie nicht, so ist es wahrscheinlich, daß ich Ende Februar ein bißchen nach Paris fahre. Wenn Sie nach Genua kommen, so können wir Ihnen leider nicht mehr die Ravioli anbieten, denn wir haben die Köchin aus Genua nicht mehr; aber Sie werden keinesfalls Hungers sterben — und werden sicherlich zwei Freunde finden, die es sehr gut mit Ihnen meinen und denen Ihre Anwesenheit recht ein Geschenk sein wird. Viele Grüße von uns beiden an Ihre reizende Maria und einen Kuß für die kleine Claire. Leben Sie wohl! Immer der Ihre

An Giulio Ricordi
Genua, 27. Dezember 1869

Lieber Giulio, ich bemühe mich nach Kräften, mir einzureden, daß es richtig wäre, wenn wir die Messe für Rossini aufführen ließen, aber ich kann es nun einmal nicht glauben. Immer wieder tritt mir die verfluchte Frage entgegen: „Wozu die Aufführung?“ Der berechtigten Eigenliebe unserer Komponisten zuliebe? Aber haben sie's nötig, wenn sie durch so und so viel andere Werke bekannt sind? — Um die musikalische Welt mit einem Werk von Bedeutung bekannt zu machen? Da möchte ich aber ganz leise fragen: kann sich diese Messe gegen andre berühmte Totenmessen behaupten, die vielleicht ihrerseits nicht einmal die Meisterwerke sind, die eine Welt in ihnen sehen will? Wäre es so, würde auch ich

mich mit dem Gedanken einer Aufführung befreunden; aber dann nicht in der Kirche S. Antonio und noch weniger im Saal des Konservatoriums. Ihr werdet in diesen Räumen niemals großartig-feierliche Aufführungen zuwegebringen. Ich hasse ihre überhelle Akustik, die einen nie zu einem Piano und nie zu einem vollen Forte kommen läßt; alles wird lärmend und hohl. Für diese Räume müßte man ein Orchester von sechs Primgeigen haben, sechs zweiten Geigen, sechs Bratschen, sechs Celli, vier Kontrabässen und Bläsern ohne Trompeten und Posaunen. Wenn also das Werk auf große Wirkungen angelegt wird, ist dieses Material dafür zu gering; wenn aber das Material dem Werk angemessen ist, erreicht man grobe und nicht große Wirkungen. Aber wenn Sie diese Messe zu Gehör bringen wollen, denken Sie an etwas anderes ... Suchen Sie nach einem Vorwand ... einem Wohltätigkeitsunternehmen ... und geben Sie sie in der Scala!! — Verwegene! ruft der Schatten dessen, der das „Stabat“ und die „Petite Messe“ komponiert hat!! — Ja, Herr, wenn die das wollen, Verwegene. Aber da gibt's keine Abhilfe: man muß entweder kämpfen oder nicht erst ausreiten. Mit anderen Worten (auch das nur unter uns): kann sich unsere Messe neben den beiden Werken von Rossini behaupten? (Ich spreche hier nicht von ihrer religiösen Weihe, nicht vom kontrapunktischen Können in den Fugen.) Glaube das, wer es vermag — ich bin sozusagen Zweifler — wohl aber glaube ich an den musikalischen Wert jener beiden Werke, besonders in den Stücken für Gesang allein: im Satz und in der Stimmführung ist da Rossini so groß, daß er beinahe sogar über die alten Italiener hinausreicht.

Ergebnis: kann es die neue Messe mit den Werken von Mozart, Cherubini und so weiter, mit dem „Stabat", der „Petite Messe" aufnehmen? ... Ja? ... Dann gebe man sie. Nein? ... Dann sei nicht mehr die Rede davon! Herzliches Lebewohl! Ihr ergebener

An Carlino del Signore Genua, 1870

Lieber Carlino del Signore, ich zolle Ihnen hohes Lob für die Mühe, die Sie sich wegen Ihres Freundes geben; aber Sie werden verstehen, mein lieber Carlino, daß es für mich einigermaßen schwierig wäre, auf den Brief von Mariani zu antworten. Was könnte ich ihm sagen? Ihn tadeln? Ihn anklagen? Er wird jedesmal antworten: „Ich habe doch nichts Schlimmes getan." Ich beschuldige Mariani nicht, etwas Schlechtes getan zu haben — sondern überhaupt nichts getan zu haben. Niemand hat ihn verdächtigt, und übrigens haben Worte auf mich keinen Einfluß, wenn die Tatsachen sprechen.

Er bezieht sich auf meinen Brief aus Pesaro, um eine Rechtfertigung für sein sonderbares, ungewöhnliches Schweigen zu finden. Aber auch dieser Brief sollte nur sagen: „Wer wahrhaft Künstler ist, muß sich mit an die Arbeit machen, damit dieser Plan Wirklichkeit werde ... usw." Und man konnte auch noch den Sinn herausfinden: „Es wird obendrein eine Probe auf unsere Freundschaft sein." Hatte ihm gerade an diesem Vorhaben etwas nicht gefallen, so mußte er den Auftrag zurückweisen, den ihm die Kommission in Mailand anvertraute. War der aber einmal angenommen, so war er zwiefach gebunden, nunmehr etwas zu tun. Was hat er getan? Nichts! ... Schön — ich nehme es hin; aber es ist mir unmöglich, zuzugeben, daß er gehandelt

hat, wie ein Künstler, ein Freund hätte handeln müssen.

Mariani bittet, mit mir sprechen zu dürfen. Es sei, aber ich wünsche, daß Sie bei der Unterredung zugegen seien.

Leben Sie wohl, mein lieber Carlino, entschuldigen Sie das zu lange Gerede. Ich bin Ihr ergebenster

An Camille Du Locle
S. Agata, 2. Juni 1870

Ägyptische Geschichte: Die »Aida« — Grande Boutique: Die Pariser Große Oper

Lieber Du Locle, nun bin ich bei der ägyptischen Geschichte. Da ist es vor allem nötig, daß Sie mir Zeit geben, die Oper zu komponieren, denn es handelt sich um eine Arbeit von größten Ausmaßen — genau so, als wäre es für die Grande Boutique. Es ist auch nötig, daß der italienische Dichter zuerst den Sinn der Reden finde, die er den handelnden Personen in den Mund legen will und dann daraus die Dichtung forme. Nehmen wir also an, daß ich solcherart zurecht komme, so sind meine Bedingungen diese:

1. Ich lasse das Buch auf meine Kosten arbeiten.

2. Ich schicke auf meine Kosten jemand nach Cairo, der die Oper einstudieren und leiten wird.

3. Ich schicke dann eine Abschrift der Partitur und übertrage Ihnen damit das alleinige Eigentum an dem Buch und an der Komposition, jedoch nur für Ägypten; behalte mir aber das Eigentum an Buch und Musik für alle übrigen Erdteile vor.

Als Entgelt erhalte ich die Summe von hundertfünfzigtausend Franken, zahlbar in Paris beim Bankhaus Rothschild, sobald ich die Partitur einhändigen lasse.

Das ist einmal ein Brief, trocken und nüchtern wie ein Wechsel: aber es handelt sich um Geschäfte

und Sie, lieber Du Locle, werden mir verzeihen, wenn ich jetzt nicht zu Weiterem abschweife. Entschuldigen Sie und seien Sie meiner Ergebenheit versichert

An Camille Du Locle
S. Agata, 25. August 1870

Lieber Du Locle, in den sehr traurigen Zeiten, die wir durchleben, hätte ich wahrhaftig nicht gewagt, von dem Vertrag für Cairo zu sprechen. Aber Sie bitten mich darum und ich schicke ihn, behalte mir aber zwei Punkte vor, die Sie mir zubilligen und von Herrn Mariette gutheißen lassen werden.

Ich nehme den Vertrag mit folgenden Abänderungen an:

1. Die Zahlungen werden geleistet [...].

2. Wenn es infolge irgend eines unvorhergesehenen Umstandes, das heißt ohne meine Schuld, zu einer Aufführung der Oper im Theater von Cairo nicht im Verlauf des Januar 1871 käme, so soll es mir freistehen, sie sechs Monate später anderswo aufführen zu lassen.

Sie werden hoffentlich die Güte haben, in meinem Namen die fünfzigtausend Franken zu verlangen, deren Empfang ich Ihnen bestätige. Nehmen Sie davon zweitausend Franken und verwenden Sie sie in der Art, die Sie am richtigsten finden, zur Unterstützung Ihrer armen tapferen Verwundeten. Für die übrigen achtundvierzigtausend kaufen Sie mir italienische Rente. Behalten Sie die Papiere bei sich und geben Sie mir sie beim ersten Wiedersehen. Hoffentlich kommt es bald dazu. Ich habe Ihnen gestern geschrieben. Jetzt kann ich Ihnen nur die Hand drücken und sagen, daß ich Sie sehr lieb habe. Von ganzem Herzen Lebewohl!

An Antonio Ghislanzoni
S. Agata, 22. August 1870

Aus dem Konvolut der Aida-Briefe, fast 50 Druckseiten, sind diese ausgesucht. Sie zeigen deutlich, welcher Anteil an der Textgestaltung Verdi zukommt

Ich erhielt gestern das Finale, heute das Duett, es ist gut bis auf das Rezitativ, das sich, wenn es nach mir ginge (verzeihen Sie), in noch weniger Worte hätte fassen lassen müssen; aber ich wiederhole, es kann ganz wohl so bleiben.

Jetzt ist nicht der Augenblick, an Mariette zu schreiben, aber ich habe für die Weiheszene schon etwas gefunden. Wenn es Ihnen nicht entsprechend scheint, wollen wir weiter suchen. Aber vorerst könnte man damit wohl einen recht wirkungsvollen Auftritt zur Musik machen. Das Stück wäre zusammengesetzt aus einer Litanei, mit der die Priesterinnen zu beginnen hätten, worauf die Priester respondieren; dann käme ein Opfertanz mit einer langsam-traurigen Musik; ein kurzes Rezitativ, kräftig, feierlich wie ein Bibelpsalm; und ein Gebet in zwei Strophen, vom Priester gesprochen, dann von allen wiederholt. Und es sollte besonders die erste Strophe ein ruhiges Pathos haben, damit sie sich, so weit möglich, von den andern Chören im Finale des ersten und zweiten Akts unterscheide, in denen wohl die Marseillaise nachweht ...

Ich glaube, die Litaneien müßten (zum tausendsten Mal, verzeihen Sie meine Kühnheit) aus kleinen Strophen zusammengesetzt sein mit je einem langen Vers und einem Quinar, oder (und vielleicht wäre das besser, um so alles sagen zu können) mit zwei achtfüßigen Versen. Der fünffüßige wäre das Ora pro nobis. Auf diese Art gäbe es dann kleine Strophen zu je drei Versen, im ganzen sechs, und das wäre mehr als genug für ein Stück.

Seien Sie unbesorgt, ich habe durchaus keine Scheu vor Cabaletten, aber es muß immer die Situation und

ein Anlaß vorhanden sein. Im Duett des „Maskenballs“ gab es einen prachtvollen Anlaß. Nach dieser ganzen Szene mußte, ich darf das wohl sagen, Liebe aufflammen . . .

An Antonio Ghislanzoni
S. Agata, 8. September 1870

Seit Ihrer Abreise habe ich sehr wenig gearbeitet, nur noch den Marsch gemacht, der sehr lang ist und starke Gliederung aufweist: Einzug des Königs mit seinem Hofstaat, Amneris, die Priester; Gesang des Volkes, der Frauen; noch ein Priesterchor (den ich nachzutragen habe); Einzug des Heeres mit allen Kriegsbeutestücken; Tänzerinnen, die heilige Gefäße, Schätze und dergleichen zu tragen haben; Tanz der Haremssklavinnen; zuletzt Radames mit dem ganzen Bataclan — und alles das wird ein einziges Stück, eben der Marsch.

Sie müssen mir aber helfen und es so einrichten, daß der Chor ein bißchen das Lob Ägyptens und des Königs, ein bißchen auch das des Radames singt. Man muß also die ersten acht Verse einigermaßen ändern; die zweiten acht, die der Frauen, sind recht und dann sollen noch acht für die Priester dazukommen: „Wir haben gesiegt mit Hilfe der göttlichen Vorsehung. Der Feind hat sich ergeben. Gott helfe nun weiter.“ (Siehe die Telegramme des Königs Wilhelm!) Ich werde es Ihnen deutlicher sagen können, wenn ich die Szene hersetze:

Volk: Heil Dir, Ägypter usw.

Frauen: Den Lotos wind zum Lorbeer . . .

Sorgen Sie für den Sinn und für den Reim; im Chor der Priester und des Volkes die Caesur etwa beim vierten Vers!

Ich glaube, daß sich die zehnfüßigen Verse, die

Sie mir geschickt haben, sehr gut machen werden. Wenn die andern Strophen ebenso gelingen, wird es ganz ausgezeichnet.

In dem Rezitativ, das dann kommt, gibt es eine Stelle, an der die Situation ein Ausholen der Musik verlangt: nach den Worten „Vernimm, o Fürst, hört einen weisen Rat" lassen Sie die elfsilbigen Verse aufhören und schreiben Sie vier Verse zum Singen zu sieben oder acht Silben. Diese Verse sollen feierlich und gehaltvoll sein; der Priester spricht sie. Am Schluß wäre es gut, die erste Strophe jenes Volkschors wiederholen zu lassen: Heil..., Strophe zu vier Versen; Priester... gleichfalls vier Verse; alle übrigen: nochmals Strophe zu vier Versen. Finale. Amen. [...]

An Antonio Ghislanzoni
8. Oktober [1870]

Lieber Ghislanzoni, ein für allemal sei's gesagt: ich will nie von Ihren Versen sprechen — die sind immer gut — sondern nur meine Meinung über den Effekt auf der Bühne sagen. Das Duett zwischen Radames und Aida ist meiner Ansicht nach weitaus weniger geglückt als das zwischen Vater und Tochter. Vielleicht kommt das von der Situation, vielleicht von der Gestaltung, die gewöhnlicher ist als die in dem früheren Duett. Sicherlich sind die eingeschobenen Gesangsstellen mit den acht Versen, von einem gesprochen, vom andern wiederholt, nicht darnach angetan, den Dialog im Fluß zu halten. Und dann sind die Stücke zwischen diesen Gesangsstellen auch noch einigermaßen kalt.

Zu Beginn des Duetts sind mir noch die ersten Verse zum Teil lieber als dann das Rezitativ, das zu trocken ist. [...] Dann sind die Verse

Der Zorn der Amneris wird schrecklich sein,
mit dem Vater stürb auch ich . . .

nicht bühnengemäß, das heißt, sie geben dem Sänger keine Möglichkeit zu einer Aktion; das Publikum wird nicht aufmerksam und die Situation geht verloren.

Es wäre mehr Entfaltung nötig und man müßte ungefähr das Folgende ausdrücken:

Aida: Und Du fürchtest nicht den Zorn der Amneris? Weißt Du nicht, daß ihre Rache wie ein Blitz auf mich niedersausen würde, auf meinen Vater, auf alle?

Radames: Ich schütze Euch.

Aida: Umsonst . . . Du vermöchtest es nicht! Aber wenn Du mich liebst, bleibt ein Ausweg noch für uns.

Radames: Welcher?

Aida: Wir fliehn.

Sie werden sagen: Aber das sind doch Tüfteleien; meine Verse sagen das gleiche. Sehr wahr: Tüfteleien, wenn Sie so wollen. Aber ganz bestimmt lenken Wendungen wie: fällt auf mich, auf den Vater, auf alle . . . Umsonst . . . Du vermagst es nicht . . . und dergleichen, wenn sie nur entsprechend gefaßt werden, die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Szene, und es kann schon sein, daß es zu einer großen Wirkung kommt.

Gut sind die acht Verse der Aida „Wir fliehn“ und die ersten vier des Radames; aber in den vier nun folgenden ist mir der Einfall mit der Braut nicht recht. Wäre es nicht besser gewesen zu sagen, wie in der Skizze: „Hier, wo ich geboren bin, wo ich lebte, Retter des Vaterlandes ward?“ Sie haben den Ausbruch der Aida weggelassen:

Und meine Götter, sie sollen Deine sein,
Dort ist die Heimat, wo Dir Liebe blüht...

Man muß das entweder in den Versen sagen, die Sie schon gemacht haben, oder, wenn es Ihnen besser paßt, als Rezitativ bringen.

Dann muß das Zwischenstück, das nun kommt, größere Bedeutung erhalten:

Aida: Geh! ... Du liebst mich nicht.

Radames: Ich Dich nicht lieben?! Nie haben die Menschen auf Erden, niemals Götter heißer geliebt.

(Ob es diese oder andere Worte sind, darauf kommt es nicht an; aber es muß eine Wendung sein, die erschüttert! Theater... Theater!)

Aida: Geh, geh! Am Altar harrt Dein Amneris.

Radames: Nein — niemals!

Aida: Niemals — sagst Du? Dann falle...
und so fort bis zum Ende des Duetts.

Morgen schreibe ich Ihnen in Kürze das Weitere.

An Antonio Ghislanzoni [Montag]

Verehrter Ghislanzoni, ich überlese das Szenarium der Aida und finde das Duett des vierten Aktes zwischen Amneris und Radames nach Ihren Bemerkungen und den von Ihnen vorgeschlagenen Strichen umgearbeitet.

Ich schicke es Ihnen, nicht damit Sie es als Muster nehmen (ich habe Ihnen schon gesagt, daß Sie diese Szene gestalten mögen, wie es Ihnen gut scheint), sondern damit Sie eine etwa darin vorkommende gute Wendung, einen richtigen Ausbruch hinein nehmen, wenn er Ihnen gefällt. Ich sage nun schon das zwanzigste Mal: daß ich nichts will als das Eine: Erfolg. Und darum nehme ich mir die Freiheit, daher nehme ich den Mut, alles das anzugeben,

was mir nötig scheint, dieses Ziel zu erreichen. Haben Sie also Geduld! Hier ist das Duett:

Zweite Szene

(Beginnen wir hier mit einem Rezitativ, so findet sich schwerlich eine Stelle, an die man den Gesang anschließen könnte. Ich glaube, wir könnten gleich mit den lyrischen Versen beginnen, Metrum beliebig, und dieses Metrum dann bis zum Schluß festhalten. Übrigens ganz nach Gutdünken des Dichters.)

Amneris: Alsbald sind die Priester versammelt, Dich zu richten. Schwer lastet die Klage auf Dir, schwer wird Deine Strafe sein. Wenn Du aber vor den Richtern Deine Verbrechen abschwören willst, versuche ich's, das Herz des Königs zu rühren, Verzeihung zu erflehn.

Radames: Nein! Nie werden die Richter ein Wort von mir hören, das Verzeihung heischt. Ihr, Königin, wißt, daß ich schuldlos bin; wenn meine Lippen zu arglos sprachen, rein ist das Herz. Und doch, das ist wahr, verriet ich mein Vaterland. Reue zernagt mir die Seele, meine Hoffnungen sind gescheitert, verhaßt ist mir mein Leben und nur eines bleibt mir noch zu wünschen, eins zu erhoffen: der Tod!

Amneris: Tod! Aber Du sollst leben: hörst Du mich? Oh, Du weißt nicht, daß meine Liebe zu Dir ohne Grenzen ist. Du weißt nichts von meinen Tagen in Angst und Qual, von Nächten, die kein Ende nehmen. Für Dich würde ich dem Thron entsagen, den Vater verlassen, die Götter verleugnen.

Radames: Auch ich habe, rasend vor Liebe zu ihr, meine Pflicht verleugnet, die Götter, den König, das Vaterland.

Amneris (erzürnt): Sprich mir nicht von ihr!

Radames: Wie? Und Ihr wollt, daß ich lebe? Ihr! Die Ihr Zeugin wart meiner Schmach, Ihr, Ursache all meines Unglücks und vielleicht ihres Todes?

Amneris: Ihres Todes? Nein! Sie ... lebt!

Radames: Was sagt Ihr? Lebt?

Amneris: In jener Nacht fand man nur den Vater, er ward im Streit erschlagen. Sie aber floh; noch glückte uns nicht, sie zu finden.

Radames (für sich): Lasset sie, Götter, ihrer Heimat Strand erreichen! Und möge mich meine Liebe mein Unglück vergessen machen! (Hier viel Gefühl, es muß sich eine schöne Gesangsstelle herausbringen lassen!)

(Wenn diese Worte zu heftig scheinen, kann man sie mildern. Aber die Reden der Amneris müssen leidenschaftlich, glühend sein!)

Amneris: Doch wenn ich Dich rette, schwöre mir, daß Du sie nie wiedersehen willst.

(Man muß nicht in Gefahr kommen, hier an die „Norma“ zu denken, wenn nur die Versform verschieden wird.)

Radames: Verlangt es nicht!

Amneris: Entsage Aida!

Radames: Ich kann es nicht.

Amneris: Noch einmal: entsage Aida — oder Du stirbst.

Radames: So will ich sterben ...

Amneris: Unbesonnener! Du weißt nicht, daß ich grenzenlos lieben — aber nicht minder furchtbar hassen kann. Ha! Rette Dich! Hinweg! Die Gerechtigkeit nehme ihren Lauf! Dein Tod besänftige den Zorn der Götter!

(Erst hier und im folgenden wäre das Metrum zu

ändern! Machen Sie eine Strophe zu vier oder zu sechs Versen für eine kleine Cabaletta!)

Radames: Schleudre nur all Deinen Zorn auf mein Haupt! Süß sei mir der Tod, wenn für sie ich sterbe . . .

An Antonio Ghislanzoni [Samstag]

Lieber Ghislanzoni, herrlich ist der Ausbruch der Amneris! Auch dieses Stück ist jetzt beendet. Ich gehe nicht nach Genua, ehe die Oper völlig fertig ist. Noch fehlt das letzte Stück, das noch in Partitur zu schreiben ist, der vierte Akt, und dann muß die Oper von Anfang an instrumentiert werden. Arbeit für einen Monat zum mindesten! Haben Sie also Geduld und teilen Sie sichs derart ein, daß Sie ohne allzuviel Hast nach S. Agata kommen können, denn wir müssen das ganze Buch recht in Ordnung bringen.

Nun halten wir bei der letzten Szene und da möchte ich folgende Änderungen erbitten. [. . .]

Nun ist auch schon Aida da und muß sobald wie möglich sichtbar werden.

Nach den schönen Siebensilbern der Aida läßt sich für Radames nichts mehr finden; ich würde zuerst acht siebensilbige Verse für Radames nehmen, des Inhalts: „Du sollst sterben! Du, ohne Schuld und so schön, so jung! Und ich kann Dich nicht retten . . . O Schmerz! Das Schicksal dieser Liebe hat Dir Vernichtung gebracht . . ."

Zuletzt möchte ich den hergebrachten Todeskampf vermeiden und nicht Worte haben wie diese: „Mir schwinden die Sinne. Ich geh Dir voran. Erwarte mich! Sie ist tot! Ich lebe noch!" usw. Ich möchte etwas Süßes, Leidenschaftliches, einen ganz kurzen Gesang zu zweit, ein Lebewohl an das Leben. Aida

müßte sanft in die Arme des Radames sinken. Inzwischen hätte Amneris, auf dem Stein des Gewölbes knieend, ein Requiescat zu singen.

Ich will die Szene hersetzen, um mich besser verständlich zu machen.

Letzte Szene

Der Stein verschließt mein Grab
auf immerdar. Das Licht des Tages,
ich sehe es nie mehr. Nie mehr Aida.

Aida, wo bist Du? Vermöchtest Du glücklich zu leben! Mein entsetzliches Geschick sei nie Dir kund! ... Ein Seufzer ... hier?

Ein Schatten! Ein Gespenst! Nein, dies ist ein Mensch!

Himmel! Aida!

(Das sind natürlich nur so Worte, wie ich sie hingestümpert habe. Sie müssen daraus erst schöne Verse machen; das gilt auch für das Folgende.)

Aida: Ich bin's.

Radames: Du hier? Sag — wie?

Aida: Mein Herz wußte Dein Urteil.
Seit drei Tagen warte ich hier.
Und nun — fern aller Menschen Blick
Will hier bei Dir ich sterben. (Noch ein Vers.)

Radames: Sterben! Du ohne alle Schuld? Sterben!
(Acht schöne Siebensilber zum Singen!)

Aida: Sieh dort den Todesengel [usw. wie im heutigen Text. Anm. d. Übersetzers.].

Gesang und Tanz der Priester und Priesterinnen im Innern des Tempels.

Aida: Welch düstere Gesänge!

Radames: Es ist der Triumph der Priester.

Aida: Hymne zu unserm Tod.

Radames: Selbst meine starken Arme werden dich nicht wegwälzen, Stein an diesem Grabe.

Aida: Umsonst! Mit uns ist es zu Ende. Hoffnung glänzt nicht mehr. Wir müssen sterben!

Radames: Wahr! Zu wahr!

Zu zweit:

O Leben, fahr dahin, dahin, irdische Liebe.
dahin, Schmerzen und Freuden,
schon umfängt mich der Hauch der Ewigkeit,
unlösbar ist unser Bund im Himmel!

(Vier schöne Elfsilber! Aber damit sie zum Gesang taugen, muß der Akzent auf die vierte und achte Silbe fallen!)

Aida veratmet in den Armen des Radames. Amneris in tiefer Trauer vom Innern des Tempels her. Sie kniet auf dem Stein, der das Gewölbe abschließt.

Ruhe in Frieden
Du geliebte Seele.

Wenn Sie mir diese Szene zurecht gebracht und sie mir geschickt haben, kommen Sie zwei Tage später nach S. Agata. Inzwischen habe ich die Musik dazu entworfen und wir können uns dann ausschließlich mit dem wenigen befassen, was noch übrig bleibt . . .

An Antonio Ghislanzoni

Verehrter Ghislanzoni, ich habe Ihre Verse erhalten, sie sind schön, aber sie sagen mir gar nicht zu. Da Sie mir sie so spät schickten, hatte ich, um keine Zeit zu verlieren, das Stück nach den entsetzlichen Versen komponiert, die Sie von mir erhielten.

Kommen Sie rasch, gleich, sofort! Wir richten dann alles ein. Haben Sie keine Angst vor der letzten Szene! Nur — sie erschüttert noch nicht. Das ist kaltes Eisen!

An Francesco Florimo
Genua, 4. Januar 1871

Lieber Florimo, wenn etwas meiner Eigenliebe schmeicheln könnte, so ist es diese Aufforderung, Direktor des Konservatoriums in Neapel zu werden, wie sie mir die Lehrer am Konservatorium und so viele Musiker Ihrer Stadt durch Sie zukommen ließen. Es ist mir sehr schmerzlich, auf diese Vertrauenskundgebung nicht die Antwort geben zu können, die ich gerne geben möchte; aber bei meiner Beschäftigung, meinen Gewohnheiten, meiner Liebe zum unabhängigen Leben wäre es mir unmöglich, ein so schweres Amt auf mich zu nehmen. Sie werden mir entgegnen: „Und die Kunst?" Nun freilich; doch habe ich da geleistet, was ich nur konnte, und wenn ich von Zeit zu Zeit noch etwas tun kann, muß ich von jeder andern Verpflichtung frei sein. Wäre es nicht das, so können Sie sich denken, wie sehr ich stolz wäre, den Platz einzunehmen, auf dem als Begründer einer Schule A. Scarlatti stand, und dann Durante und Leo. Es wäre mir eine Ehre, die Schüler in den ernsten, strengen und so klaren Lehren dieser Urväter zu unterweisen. Ich hätte sozusagen einen Fuß auf die Vergangenheit setzen können, den andern nach der Gegenwart und Zukunft hin (denn mir macht das Kunstwerk der Zukunft keine Angst); und ich hätte den jungen Zöglingen gesagt: „Übt euch in der Fuge, andauernd und mit zähem Fleiß, bis daß ihr alles könnet und die Hand frei genug habt, ein Thema nach eurem Willen zu formen. Ihr lernt damit Sicherheit in der Komposition, die richtige Anlage, die ungesuchte Modulation. Studiert Palestrina und nur noch ein paar von seinen Zeitgenossen. Überspringt dann alles bis zu Marcello und wendet eure Aufmerksamkeit besonders den Rezitativen zu. Höret nur

wenige Aufführungen zeitgenössischer Opern und lasset euch da nicht einlullen, weder von den vielen harmonischen und instrumentalen Schönheiten, noch vom verminderten Septimenakkord, diesem Zufluchtsriff für uns alle, die wir nicht vier Takte komponieren können ohne ein halbes Dutzend solcher Septimen."

Wenn sie das studiert und sich eine ausgiebige literarische Bildung erworben haben, würde ich den jungen Leuten schließlich sagen: „Jetzt legt die Hand aufs Herz, schreibt darauf los und ihr werdet, sofern ihr das Zeug zum Künstler habt, Komponisten sein. Keinesfalls werdet ihr die Schar der Nachahmer und Kranken in unserer Zeit vermehren, die da suchen, suchen, und obwohl sie manches gut machen, nie finden." Im Gesangsunterricht möchte ich übrigens außer dem Alten, Historischen die moderne Deklamation geübt wissen. Um diese wenigen, anscheinend einfachen Leitsätze anzuwenden, wäre es aber nötig, den Unterricht mit solchem Eifer zu überwachen, daß zwölf Monate im Jahr sozusagen zu wenig wären. Ich, der ich ein Haus, Geschäfte, Vermögen habe — und alles, alles hier — sagen Sie selber: wie könnte ich das machen? Wollen Sie also, mein lieber Florimo, Ihren Kollegen und den vielen Musikern in Ihrem schönen Neapel mein lebhaftes Bedauern verdolmetschen, daß ich einen für mich so ehrenvollen Antrag nicht annehmen kann. Ich wünsche, daß Sie vor allem einen gelehrten, im Unterricht strengen Mann finden mögen. Freiheiten und Fehler im Kontrapunkt mögen hingehen und sind manchmal ganz hübsch — am Theater. Im Konservatorium nicht. Kehren wir zu den Alten zurück: das gibt einen Fortschritt.

Herzlich Lebewohl! Ich verbleibe Ihr ergebener

An Opprandino Arrivabene
S. Agata, 13. September 1870

Verdi hat später wesentlich günstiger von Deutschland und den Deutschen gedacht

Liebster Arrivabene, ich danke Dir für Deinen so lieben Brief und vernehme mit Vergnügen, daß es Dir gut geht. Ich bin sehr traurig über die Beschwerden des Krieges; ich beklage Frankreichs Unglück und habe Angst vor einer schrecklichen Zukunft für uns: mir jagen Land und Volk des Nordens nur Schrecken ein. Es wäre mir lieber gewesen, wenn unsere Regierung eine generöse Politik verfolgt hätte: man hätte eine Dankesschuld abzuzahlen gehabt. Ich weiß sehr gut, daß man mir sagen wird: ja und der europäische Krieg? Aber der europäische Krieg wird nicht zu vermeiden sein und wenn Frankreich unverletzt bliebe, wären wir es auch.

Ich schreibe, Du weißt schon wie, und möchte eigentlich nicht schreiben; da hilft nun einmal nichts.

Wahrscheinlich komme ich nach Parma, werde gern die Bilder Deines Bruders bewundern.

Peppina läßt Dich schön grüßen; ich drücke Dir herzlich die Hand. Gib Nachricht von Dir und glaub an meine Ergebenheit.

An Clarina Maffei
S. Agata, 30. September 1870

Diese Katastrophe Frankreichs bringt auch mich so gut wie Sie zur Verzweiflung! Ja, die blague, die Unverschämtheit, die Anmaßung der Franzosen war und ist (trotz all ihrem Unglück) unerträglich; aber schließlich hat Frankreich der modernen Welt ihre Freiheit und Zivilisation gegeben. Und wenn es fällt, so fällt, machen wir uns nichts vor, mit ihm jedwede Freiheit für uns alle, fällt auch unsere Zivilisation. Mögen unsere Literaten und unsere Politiker das wissen, die die Bildung und sogar (Gott verzeihe es ihnen) die Kunst jenes Siegervolkes rühmen; wenn sie aber ein wenig mehr ins Innere gehen wollten,

würden sie merken, daß in seinen Adern immer noch das alte Gotenblut fließt, daß sie maßlos stolz, hart, unduldsam, grenzenlos gierig sind und alles Nichtgermanische verachten. Es sind Verstandesmenschen ohne Herz; es ist ein kräftiges Volk, aber es hat keinen Schliff. Und dieser König, der immer von der göttlichen Vorsehung redet, mit deren Hilfe er das beste Stück Europa zerstört! Er glaubt sich ausersehen, die Sitten zu bessern und die Laster dieser heutigen Welt zu bestrafen!! Welch ein Typ von einem Sendboten Gottes!

Der alte Attila (auch er ein Sendbote Gottes!) machte Halt vor der Majestät jener Hauptstadt der alten Welt. Dieser hier läßt die Hauptstadt der neuen beschießen! Und jetzt, da Bismarck glauben machen will, Paris werde geschont werden, fürchte ich mehr als je, daß man es wenigstens zu einem Teil in Trümmer legen wird. Warum tut man das? Ich wüßte es nicht zu sagen. Vielleicht, damit es keine so schöne Weltstadt mehr gebe, da sie selber eine gleich schöne niemals haben werden. Armes Paris! Und ich habe es so heiter, strahlend schön noch im vergangenen April gesehen...

Was nun?... Mir wäre es lieber gewesen, unsere Regierung hätte eine generöse Politik befolgt; man hätte eines Dankesschuld abzuzahlen gehabt. Hunderttausend von unseren Leuten hätten Frankreich vielleicht gerettet. Jedesfalls hätte ich lieber, gemeinsam mit den Franzosen besiegt, Frieden geschlossen als untätig zugesehen; daß wir es tun, wird uns eines Tages der Verachtung preisgeben... Dem europäischen Krieg werden wir nicht entgehen und er wird uns verschlingen. Es wird nicht morgen dazukommen,

aber er kommt. Ein Vorwand ist bald gefunden ... etwa Rom ... das Mittelmeer ... und dann, gibt es keine Adria, die sie schon als germanisches Meer angesprochen haben?

Was sich in Rom begibt, ist ein großes Ereignis, aber es läßt mich kalt. Vielleicht, weil ich merke, daß es schuld an vielem Unheil im Innern wie nach außen werden kann: weil ich mir keine Versöhnung denken kann zwischen Parlament und Kardinalskollegium, Preßfreiheit und Inquisition, bürgerlichem Gesetzbuch und Syllabus, und weil es mich erschreckt, daß unsere Regierung auf gut Glück losgeht und hofft, alles das werde sich mit der Zeit schon machen lassen. Wenn wir morgen einen geschickten, schlauen Papst bekommen, einen richtig argen, wie Rom ihrer viele gehabt hat, so bringt der uns um. Papst und König von Italien — ich kann mir das nicht einmal in diesem Brief zusammenreimen.

Das Papier geht mir aus. Verzeihen Sie dieses Geschreibsel! Es ist mir Befreiung. Ich sehe so schwarz; und dabei habe ich Ihnen nicht einmal die Hälfte von dem gesagt, was ich bedenke, befürchte. Leben Sie wohl!

An Opprandino Arrivabene [1871]

Deine Verse sind überaus anmutig, aber ich tauge (wie Du weißt), nicht dazu, bewegte Staccato-Stücke zu komponieren. Und dann, glaubst Du wohl, daß ich mit einem Triller, einer aufsteigenden Scala, die die Nachtigall nachahmen soll, eine Melodie zustande bringen kann?

Ich will Dir noch mehr sagen: Melodien lassen sich nicht mit Scalen, mit Trillern, Verzierungen machen. Gib jetzt acht: Melodien sind zum Beispiel

der Bardenchor, das Gebet des „Moses" — aber die Cavatinen aus dem „Barbier", aus der „Diebischen Elster", der „Semiramis", das sind keine Melodien. Was sonst — wirst Du fragen. Alles, was Du nur willst, nur nicht Melodien, nicht einmal ordentliche Musik. Ärgere Dich nicht, wenn ich Rossini ein bißchen zause, aber Rossini kann das vertragen und die Kunst wird einen großen Gewinn haben, wenn erst die Kritiker das Verständnis und den Mut aufbringen, auch über ihn die volle Wahrheit zu sagen.

Leb denn wohl und verzeih die Behelligung. Du gehst richtig nach Rom? Nimm Dich des Heiligen Vaters an, der Arme hat, wie es scheint, ein wenig den Kopf verloren.

An Draneth Bey, Cairo
Genua, 5. Januar 1871
Original französisch

Euer Exzellenz haben recht: ich hatte Herrn Muzio beauftragt, nach Cairo zu gehen, um die Proben der „Aida" zu leiten, und ich war eben dabei, den Vertrag zu unterfertigen, wonach die Oper im Monat Februar an der Scala hätte gegeben werden sollen mit den Damen Fricci, Tiberini usw. Ich wußte damals nicht, daß Mariette Bey in Paris eingeschlossen war und mit ihm die Dekorationen, Kostüme usw. für „Aida". Sowie ich davon Kenntnis bekam, verständigte ich eilends die Direktion der Scala, damit keine weiteren Vorbereitungen für die neue Oper vorgenommen würden. [...]

Jetzt aber, mit Rücksicht auf die Lage, in die uns die traurigen Ereignisse gebracht haben — sie machen Frankreich, ganz Europa trostlos — möge Seine Exzellenz Seiner Hoheit dem Khedive versichern, daß ich meinerseits in diesem Augenblick niemals Rechte verlangt hätte, selbst wenn mir welche zustünden.

Und daß ich, obschon mit Bedauern, auf den Wunsch verzichte, meine Oper in dieser Saison in Cairo und an der Scala spielen zu lassen.

Ich muß aber Eurer Exzellenz zur Kenntnis bringen, daß die Direktion der Scala nicht darauf verzichtet hat, „Aida" in der nächsten Karnevalssaison 1871/72 zu geben, und es sind zu diesem Zweck sogar schon mehrere Künstler verpflichtet, die ich selbst angegeben habe. Ich bitte also Eure Exzellenz, mir freundlichst anzugeben, welche Dispositionen Sie für die Aufführung der „Aida" treffen wollen, damit ich mich mit den weiteren Schicksalen dieser Oper und mit meinen Angelegenheiten in dieser Hinsicht beschäftigen könne. Es wäre nötig, daß ich erführe, wann ich die Partitur zu übergeben habe und wann sie in Cairo gespielt werden kann. Ich gewärtige die erbetene Antwort und habe die Ehre zu zeichnen als Eurer Exzellenz ergebener

Nachschrift. Ich halte es für nützlich, Eure Exzellenz daran zu erinnern, daß die Aufführung der „Aida" zwei Sängerinnen, erste Kräfte verlangt, einen Sopran und einen Mezzosopran; einen Heldentenor, einen Bariton, zwei Bässe usw.

An den Maestro De Giosa, Cairo
Genua, 5. Januar 1871

Ich empfange Ihr geschätzes Schreiben vom 22. Dezember. Bevor ich auf diesen Brief im einzelnen eingehe, möchte ich Ihnen sagen, daß es kein „Mißverständnis" zwischen uns geben kann, weil ich nie das Vergnügen hatte, mit Ihnen in Beziehungen zu treten, außer vor zwei Jahren in der Angelegenheit der Normalstimmung für Neapel; und weil man mit mir schwerlich zu Mißverständnissen kommen kann, der ich mich nur mit meinen eigenen Sachen beschäf-

tige und in dieser Hinsicht immer offen meine Meinung sage, eben um Mißverständnisse zu verhüten. Aber um auf die Frage der Normalstimmung zurückzukommen — es ist richtig, daß wir uns damals nicht verstanden haben, und ich sehe, daß wir uns auch jetzt nicht verstehen. Ich wollte die Normalstimmung verbreitet und sie möglichst allgemein angenommen haben; sie schlagen mir eine Angleichung vor, ein Mittel, das schlimmer ist als das zu bekämpfende Übel. Ich wollte eine einzige Stimmung für die Welt der Musik; Sie wollten zu den allzu vielen Stimmungen, die es schon gibt, eine weitere hinzutun.

Es ist durchaus wahr, daß ich Muzio den Auftrag gegeben habe, nach Cairo zu gehen und „Aida“ in Szene zu setzen — wozu mir eine Klausel meines Vertrages das Recht gibt. Ich weiß nicht, wieso Ihnen seine Ankunft schädlich scheinen könnte. Erlauben Sie mir, Maestro, es auszusprechen: Sie sehen hier etwas Persönliches, ich eine rein künstlerische Angelegenheit. Ich will Ihnen das erklären. Sie wissen besser als ich, wie man heute an die Komposition einer neuen Oper mit so vielerlei szenischen und musikalischen Intentionen herangeht, daß sie in der Aufführung fast unmöglich herauskommen können; und ich glaube, daß niemand beleidigt sein kann, wenn der Komponist, sobald die erste Aufführung seines Werkes vorbereitet wird, einen Mann dahin schickt, der das Werk unter der Leitung dieses Komponisten selbst sorgfältig studiert hat. Ich gestehe: wenn ich das Werk eines Kunstgenossen zum erstenmal aufzuführen hätte, würde ich mich durch dergleichen keineswegs gedemütigt erachten, vielmehr zu allererst selber danach verlangen, sei es von ihm, sei es von

andern mit seinen Absichten bekannt gemacht zu werden.

Es kann sein, daß Sie auch diesmal nicht meiner Meinung sind; aber bei mir ist es nicht nur eine Meinung, es ist tiefste Überzeugung nach einer Erfahrung von achtundzwanzig Jahren.

Seien Sie, verehrter Maestro, meiner Achtung und meiner Ergebenheit versichert.

An den Minister Correnti
Genua, 1. Februar 1871

Exzellenz, ich weiß nicht, mit welchen Worten ich diesen Brief beginnen soll, so groß ist mein Bedauern, Eurer Exzellenz Einladung nicht folgen zu können, nach der ich einer Kommission zur Reform des Musikunterrichtes zu präsidieren hätte. Erlauben Sie mir, Herr Minister, jetzt nur vom Konservatorium in Neapel zu sprechen, auf das sich in diesem Augenblick die allgemeine Aufmerksamkeit richtet und für das man auch hauptsächlich eine Umgestaltung des Musikunterrichtes verlangt. Ich bin im tiefsten überzeugt, daß die Reform nur von dem Meister ausgehen kann, der zum Direktor gewählt wird. Wenn der ein rechter Musiker ist und in seinem Amt aufgeht, wird er es nicht nötig haben, daß ihm eine Kommission Leitsätze für den Unterricht aufstelle; ja, das würde ihm vielleicht den Weg verlegen. Und ist er nicht danach, dann werden alle Bemühungen, alle Arbeiten der Kommission unnütz sein. Zum Beweis für das, was ich da sage, füge ich hinzu, daß es in den alten Konservatorien, wie sie ein Durante, ein Leo leitete, keine Leitsätze für den Unterricht gab. Diese Meister selbst bahnten den Weg, der zu gehen war. Es waren Wege, die gelegentlich auseinanderliefen, aber durchaus gute Wege. Und es gab auch später keine

Leitsätze für den Unterricht unter Fenaroli, der uns eine „Anleitung" hinterließ; man hat sie nunmehr allgemein angenommen. Desgleichen am Liceo in Bologna zur Zeit des Padre Martini, eines Mannes, vor dessen Namen sich alle beugten, Italiener wie Fremde, darunter ein Gluck, ein Mozart. Dafür hat das Pariser Konservatorium wieder eine ausgezeichnete Unterrichtsordnung; trotzdem hat es gute Ergebnisse nur gezeitigt, als ein Mann von höchstem Rang mit der Leitung betraut war: Cherubini.

Da ich überzeugt bin, daß die Reformen, wie ich das weiter oben zu erklären die Ehre hatte, nur von dem Musiker-Direktor ausgehen können, bitte ich um Entschuldigung, Exzellenz, wenn ich die Ehre, Präsident der Reformkommission zu werden, ablehnen muß. Es wäre mir aber lieb, wenn Euer Exzellenz von dieser meiner Ansicht nicht viel Aufhebens machen wollten. Ich kann irren, und ich wünschte, daß ich mich, wenn es der Kunst zustatten käme, recht sehr irrte.

Mit der größten Verehrung verbinde ich den Ausdruck der Ergebenheit für Euer Exzellenz

An den Maestro Mazzucato
Genua, 4. Februar 1871

Ein enthusiastischer Brief des Empfängers über das Libera Verdis zu der geplanten Messe für Rossini hat wohl den Anstoß zu der Kom-

Wenn mir das in meinem Alter noch gelänge, ich würde rot werden über die Lobsprüche, die Sie mir da über mein Stück machen; Lobsprüche, die (wie ich nicht verbergen will), da sie von einem Meister und Kritiker von Rang kommen, ein besonderes Gewicht haben und meiner Eigenliebe nicht wenig schmeicheln. Und sehen Sie, wie doch ein Komponist ehrgeizig ist: diese Ihre Worte haben in mir fast den Wunsch rege gemacht, später einmal die ganze Messe zu schreiben; um so mehr als sich bei etwas weiterer

position des „Requiem“ gegeben

Ausarbeitung ergäbe, daß ich das Requiem und das Dies irae eigentlich schon fertig hätte, dessen Wiederaufnahme in dem schon komponierten Libera enthalten ist. Denken Sie also nur, und machen Sie sich ein Gewissen daraus, welche beklagenswerten Folgen Ihr Lob haben könnte! Aber seien Sie nur ruhig. Es ist eine Versuchung, die überwunden werden soll wie so viele andere. Ich liebe keinerlei Überflüssigkeiten, und Totenmessen gibt es so viel, so viele! ... Unnötig, noch eine mehr zu komponieren.

Ich bin überaus geehrt durch die liebenswürdigen Worte, die Sie mir über mein Stück gesagt haben, danke und drücke Ihnen die Hand. Der Ihre

Nachschrift. Auch meine Frau dankt und erwidert Ihren Gruß.

An
Dr. Angelo Carrara
Genua,
7. Februar 1871

Geehrter Herr Doktor Carrara, Busseto. Sie wollen in Ihrer rühmenswerten Anständigkeit nichts von dem wahr haben, was man gegen mich in Busseto seit zwanzig Jahren redet. Verlieren wir uns nicht weiter rückwärts — aber bitten Sie einmal Ihren Vetter Leopold, daß er Sie mit der Aufzählung der lieblichen Geschichten unterhalte, die er und andere gegen mich in Umlauf gesetzt haben; es war zur Zeit des Arbeitervereins, am 9. Oktober 1870 und vorher und nachher — damals gefiel es der philharmonischen Sektion des Vereins, mir zu Ehren eine Serenade zu veranstalten ...

In Busseto gibt es, wie Sie mir selber zugeben werden, Ignoranten. Nun schön, die gibt es überall. Es gibt boshafte Leute: auch die gibt es überall anderswo und ich habe glücklicherweise ein starkes Naturell. Ich lache über die Gemeinheiten der einen

wie der andern — ich stehe darüber. Aber niemand, der ein Gefühl für Würde hat und mein Freund ist, kann mir raten, besondere Ehrungen an einem Ort anzunehmen, wo schamlose Verleumdungen der einen kein so zähes Leben haben könnten, wenn sie nicht in der Billigung vieler anderer ihre Nahrung fänden. Seit zwanzig Jahren höre ich jetzt dasselbe Lied. Sie können es weitere zwanzig Jahre singen und dann vom Frischen anfangen; ich werde dabei sehr gut weiterleben und mich um die Leute nicht kümmern. Aber es schiene mir immerhin anständig, wenn auch sie sich um mich nicht kümmern wollten, im Guten nicht und nicht im Bösen.

Ich sage Ihnen zuguterletzt, daß ich, wie Sie wissen, den Nutzen eines Theaters in Busseto nie eingesehen habe. Ich halte jetzt auch die Gründung einer Philharmonisch-dramatischen Gesellschaft für unnötig und glaube, daß dergleichen nicht von Dauer sein kann. Aus dieser Überzeugung könnte ich eine Gesellschaft, die ich nicht für lebensfähig halte, nicht mit meinem Namen decken. Wie immer: ich könnte beitragendes Mitglied werden, niemals Ehrenpräsident. Der Ihre

An Giuseppe Piroli Genua, 20. Februar 1871

Lieber Piroli, angesichts der Verhältnisse und der Tendenzen der Musik in unserer Zeit will ich hier einiges folgen lassen, was eine Kommission, berufen, den Unterricht zu reformieren, meiner Meinung nach anzunehmen hätte. Es sind ganz allgemeine Leitsätze, wie ich sie Ihnen oft und oft mündlich und schriftlich zur Kenntnis gebracht und auch in meinem Brief an Florimo erwähnt habe.

Ich will nur von der Komposition und vom Ge-

sang sprechen, weil ich glaube, daß in den Instrumentalklassen, die immer die besten Ergebnisse gezeitigt haben, nicht viel zu bessern sein wird.

Ich wünsche also für den jungen Komponisten recht lange und strenge Studien in allen Arten des Kontrapunkts.

Studium der alten Musik, der weltlichen sowohl wie der Kirchenmusik. Doch müßte beachtet werden, daß auch bei den Alten nicht alles schön ist. Daher die Notwendigkeit einer Auswahl.

Keinerlei Studium der neuen Musik! Viele werden das sonderbar finden; aber wenn ich so sehe und merke, wie heut viele Werke angefertigt werden, nicht anders, als ob schlechte Schneider nach einem fertigen Schnitt arbeiten wollten, so kann ich mich zu keiner anderen Meinung bekehren. Ich weiß wohl, daß man mir viele neue Stücke anführen könnte, die soviel wert sind wie alte; aber was hat das damit zu tun? Wenn der junge Mensch mit den strengen Studien zu Ende ist, wenn er seinen Stil hat und auf seine eigenen Kräfte vertrauen kann, wird er, sofern er das für nützlich hält, diese Werke später durcharbeiten können, und er wird von der Gefahr frei sein, Nachahmer zu werden. Man kann mir erwidern: „Wer wird dem jungen Mann Instrumentation beibringen? Wer die rechte Komposition?“ — Sein Kopf und sein Herz, wenn er das hat.

Für den Gesangsunterricht wünsche ich ausgiebige Kenntnisse in der Musik; Übungen im Ansatz, sehr langes Solfeggienstudium, wie in früheren Zeiten; Stimm- und Sprechübungen mit klarer, deutlicher Aussprache. Dann möchte ich, daß der junge Mann, ohne daß ihm der Meister einer Ausbildungsklasse

die Gesangsmanieren beibrächte, wenn er musikalisch sicher, sein Organ geübt und geschmeidig ist, einfach singe, wie es ihm sein Gefühl eben eingibt. Es wäre kein Schulgesang, sondern eben Inspiration. Der Künstler wäre eine Persönlichkeit; er wäre, der er ist oder noch besser, wäre in der Oper die Person, die er vorstellen soll.

Überflüssig zu sagen, daß dieses Musikstudium vermehrt werden muß um sehr viel literarische Bildung.

Das wären meine Leitsätze. Kann es eine Kommission geben, die sie billigt? Ja? Dann bin ich bereit, dem Ministerium zur Verfügung zu stehen. Nein? ... Dann ist es besser, ich gehe nach S. Agata zurück.

Leben Sie herzlich wohl. Ihr ergebener

An Giulio Ricordi Genua, 11. April 1871

Reglement: Zur Reform des Unterrichts am Konservatorium, abgedruckt Gazetta Musicale, Mailand, Jahrgang 26

[...] Ich habe Ihren Artikel über das Orchester gelesen, sende ihn zurück und glaube, daß ich einiges zu entgegnen hätte:

1. Über Absichten und Wirkungen unserer Meister, die Sie da anführen, was Instrumentation betrifft;

2. über die Inspiration der Dirigenten ... und über ihr „schöpferisches Tun bei jeder Aufführung" ... Das ist ein Prinzip, das zum Barocken, Unwahren führen muß. Es ist eben der Weg, der die Musik am Ende des vorigen Jahrhunderts und in den ersten Jahren dieses gegenwärtigen zum Barocken, Unwahren schon geführt hat, als sich damals die Sänger herausnahmen, ihre Partien zu kreieren (wie die Franzosen noch sagen), und daraus folgerecht allen möglichen Mischmasch und Wirrwarr machten. Nein: ich will, daß ein Einziger „Schöpfer" sein soll und ich bin's zufrieden, wenn man einfach und genau das aufführt, was er geschrieben hat; das Unglück ist, daß

man das, was er geschrieben hat, eben nie aufführt. Ich lese oft in den Zeitungen von Wirkungen, wie sie der Komponist gar nicht ausgedacht haben kann; aber ich habe dergleichen, soweit es auf mich ankam, nie gefunden. Gut, ich verstehe alles, was Sie von Mariani sagen; wir sind alle einer Meinung über seine Verdienste. Aber hier handelt es sich nicht um eine Einzelperson, und wäre sie noch so bedeutend, sondern um die Kunst. Ich gestehe weder Sängern noch Dirigenten zu, daß sie kreieren, schöpferisch arbeiten — das ist, wie ich Ihnen schon sagte, eine Auffassung, die zum Abgrund führt ... Soll ich ein Beispiel geben? Sie haben mir unlängst lobend von einem Effekt gesprochen, den Mariani in der Ouvertüre der Forza del Destino erreichte, indem er das Blech in G mit einem Fortissimo beginnen ließ. Nun denn: ich mißbillige diesen Effekt. Diese Bläser, nur mittelstark gedacht, sollten und konnten nichts anderes wiedergeben als den geistlichen Gesang des Mönchs. Das Fortissimo des Mariani ändert völlig den Charakter der Stelle und das Motiv wird eine kriegerische Fanfare: hat also nichts mehr mit dem Gegenstand des Dramas zu tun, in dem alles Kriegerische durchaus nur episodisch vorkommt. Und damit sind wir eben auf dem Weg zum Barocken und zum Unwahren;

3. über die Zusammensetzung und Aufstellung des Orchesters, die so ziemlich überall ganz schlecht ist. Sie nennen mir das Orchester der Opéra Comique als Muster. Aber warum 10 erste Geigen und 8 zweite?

Orchesterbesetzung: 14 Primgeigen etc.

Wir in Florenz haben in unserem Reglement die Orchesterbesetzung für die großen Theater wie S. Carlo und Scala vorgesehen. Da ich dabei der Hauptschuldige war, möchte ich mich an diese Vor-

schläge halten. In absehbarer Zeit wird diese Arbeit der Kommission veröffentlicht werden und ich glaube, daß dann und nicht jetzt Ihr Artikel zurecht kommen wird, mit vielen Abänderungen, die sich auf die Erklärung oder auf eine Kritik dieser unserer Arbeit beziehen müßten. Aber halten Sie es damit, wie Sie wollen. Ich sage das alles auch nur, um es eben zu sagen und weil Sie mich gefragt haben. Leben Sie wohl!

An Giulio Ricordi
S. Agata, 10. Juli 1871

Sie kennen das Buch der „Aida“ und wissen, daß man für die Amneris eine Künstlerin braucht, die das Wesen der Hochdramatischen haben und die Szene beherrschen muß. Wie soll man von einer Beinahe-Debutantin diese Qualität erhoffen? Die Stimme allein, sei sie noch so schön (was sich übrigens in einem Saal oder im leeren Theater schwer beurteilen läßt), genügt für diese Partie nicht. Die sogenannte Vollendung des Gesanglichen kümmert mich wenig: ich liebe es, die Partien singen zu lassen, wie ich es will; aber ich kann keine Stimme geben, keine Seele, nicht das gewisse Etwas, das man Funke nennen sollte — es wird gewöhnlich mit dem Satz umschrieben: „Den Teufel in sich spüren.“

Ich habe Ihnen gestern meine Meinung über die Waldmann geschrieben und ich bestätige sie Ihnen heute. Ich weiß ganz gut, daß es nicht so leicht sein wird, eine Amneris zu finden, aber davon sprechen wir in Genua. Doch damit nicht genug: Sie haben mir bis jetzt noch nicht gesagt, ob die Bedingungen angenommen sind, die ich in meinen unterschiedlichen Briefen gestellt habe.

Halten Sie daran fest, mein lieber Giulio, daß ich

nicht darum nach Mailand komme, um in meiner Eitelkeit eine meiner Opern aufführen zu lassen: sondern um eine wahrhaft künstlerische Aufführung zustande zu bringen. Um das zu erreichen, müssen die Mittel vorhanden sein. Bitte also, antworten Sie mir klipp und klar, ob außer der Sängertruppe

1. der Dirigent bestimmt ist;

2. ob die Chorführer verpflichtet sind, wie ich sie angegeben habe;

3. ob auch das Orchester nach meinen Angaben zusammengesetzt ist;

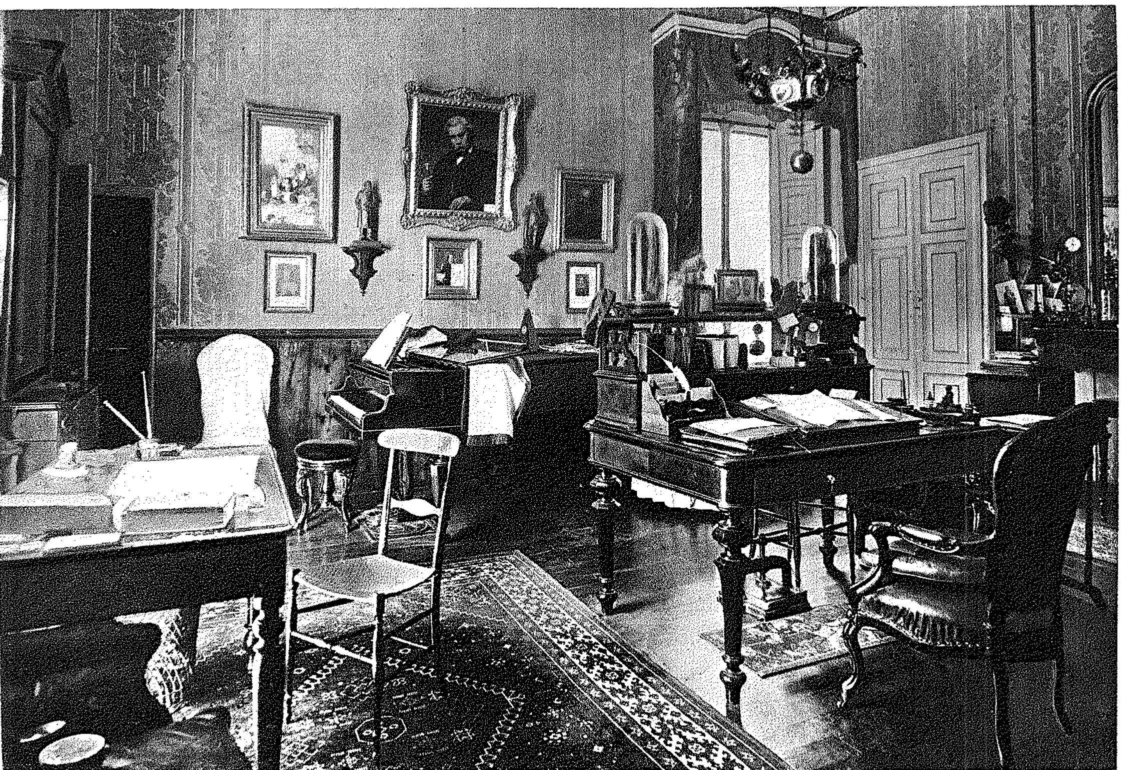
4. ob Pauken und große Trommel ausgetauscht werden: gegen Instrumente von viel stärkerem Klang, als sie vor zwei Jahren hatten;

5. ob die Normalstimmung beibehalten wird;

6. ob das Orchester diese Normalstimmung angenommen hat, um ein Distonieren zu vermeiden, wie ich es sonst gehört habe;

7. ob die Instrumente diesmal so aufgestellt werden, wie ich das schon im vergangenen Winter in Genua in einer besonderen Skizze angegeben habe.

Diese Aufstellung des Orchesters ist von viel größerer Wichtigkeit als man gemeinhin annimmt, für die Farbenmischung der Instrumente, für den Klang, für die Wirkung. Solche kleine Verbesserungen sollen uns dann den Weg zu anderen Neuerungen bahnen, die eines Tages sicherlich kommen. Darunter besonders, daß die Zuschauerlogen von der Bühne verschwinden — der Vorhang muß bis an die Rampe. Sodann: das unsichtbare Orchester. Der Einfall ist nicht vor mir, sondern von Wagner; er ist glänzend. Es scheint heutzutage unmöglich, daß man Frack und weiße Krawatte unter ägyptischen, assyri-



VERDIS ARBEITSZIMMER IN SEINER VILLA S. AGATA

schen, Druiden-Kostümen dulde; daß man zudem den Orchesterkörper, ein Stück Idealwelt, sozusagen mitten ins Parkett hineinsetze, völlig in die Welt der Klatscher und Zischer. Dazu das Mißliche, daß Harfen, Kontrabässe, der Dirigent selbst in das Bühnenbild hineinragen.

Antworten Sie mir klipp und klar mit ja oder nein! Wenn man mir nicht zusagen kann, was ich verlange, ist es zwecklos, weiter zu verhandeln.

An Draneth Bey
Genua, 2. August 1871

Exzellenz, wiewohl der Grossi etliche Stellen in der Partie der Amneris ein wenig zu hoch liegen könnten, beharre ich bei dem, was Ihnen Herr Ricordi mündlich mitgeteilt hat: vertrauen Sie dieser Künstlerin die Partie der Amneris an und sehen Sie lieber von dem Wagnis ab, es mit einer neuen zu versuchen; Sie werden schwerlich eine finden, die so gut wäre, wie man sie braucht.

Wie ich Ihnen früher schrieb, ist das Textbuch in Paris und zur Stunde in den Händen von Mariette Bey.

Im vergangenen Jahr habe ich mir die Freiheit genommen, zwei Bestellungen für „Aida“ in Auftrag zu geben, weil keine Zeit war, erst zu schreiben und die Antwort aus Cairo abzuwarten:

1. habe ich Herrn Ricordi aufgetragen, alle Partien, die Chor- und die Orchesterstimmen der „Aida“ für Cairo ausschreiben zu lassen;

2. habe ich bei Pelitti sechs gerade Trompeten von altägyptischer Form bestellt, wie sie jetzt nicht gebräuchlich sind und daher eigens angefertigt werden mußten.

Wenn Sie es für richtig halten, daß ich für diese

Bestellungen aufkomme, so werde ich die Kosten auslegen und Euer Exzellenz werden sie mir vergüten, sobald wir zu der Honorierung der Partitur kommen. Andernfalls können Sie sich direkt an Ricordi und Pelitti wenden und mit diesen alles auf gleich bringen.

Ich habe die Ehre zu zeichnen als Euer Exzellenz ergebener Diener

An Opprandino Arrivabene
S. Agata, 2. September 1871

[...] In der Musik darf man nur nicht ausschließlich Melodiker sein. Die Musik enthält mehr als Melodie, mehr als Harmonie. Nämlich Musik! Das wird Dir rätselhaft scheinen. Ich versuche eine Erklärung: Beethoven war kein Melodiker; Palestrina war kein Melodiker. Versteht sich: Melodiker in unserm Sinn. [...]

An den Bürgermeister von Mailand
S. Agata, 13. Oktober 1871

Hochgeehrter Herr Bürgermeister, vor wenigen Tagen begab ich mich nach Mailand, um zu sehen, ob das Orchester in der neuen Aufstellung, die man ihm geben wollte, gut klingen werde. Leider haben wir, die Kommissionsmitglieder, der Theateringenieur und ich, einen sehr argen Übelstand gefunden. Die Kontrabässe bilden eine Art Hecke, die dem Zuschauer an gewissen Stellen den Ausblick auf das Bühnenspiel verschließt. Schuld ist die Anlage dieses alten Zuschauerparketts, aber das ist sehr bedauerlich und es würde mir besonders dann leid tun, wenn wir uns gezwungen sehen sollten, die Kontrabässe an ihren alten Platz zurückzuverweisen. Mein Plan, das Orchester gedrängt aufzustellen, um mehr Klang herauszubringen und die matte, schwankende Tongebung loszuwerden, wäre dann gescheitert und wir

hätten uns so viel Mühe gegeben und nicht das rechte Ergebnis erreicht.

Aber dem ließe sich abhelfen. Als ich mir das Parkett ansah, fand ich und fanden mit mir die anderen, daß der Fußboden schlecht in Stand ist und daß es in kurzer Zeit nicht mehr genügen wird, da und dort zu flicken, sondern daß das Ganze wird gerichtet werden müssen. Und da sich diese Notwendigkeit binnen kurzem gebieterisch ergeben wird und die Ausgabe dann unvermeidlich ist, ließe sich die Arbeit, verehrter Herr Bürgermeister, nicht sogleich in Angriff nehmen und könnte man dabei nicht den Fußboden senken? Wenn man die Höhe bei der Eingangstür mit Null annimmt, müßte man bei der Rampe etwa 50 cm tiefer kommen.

Das Orchester wäre selbstverständlich auch tiefer zu legen, der Übelstand bei den Kontrabässen fiele weg und man könnte dann die Aufstellung nach meinen Plänen vornehmen.

Die Bühne wäre damit gehoben, man hätte die gleiche Neigung des Parketts wie bei anderen Theatern und der Zuschauer könnte dem Spiel besser folgen.

Trachten Sie, verehrter Herr Bürgermeister, bei all Ihrer vielen Beschäftigung sich einen Augenblick abzulisten und diesen meinen Vorschlag zu bedenken. Wenn er verwirklicht werden kann, wird das der Kunst zugute kommen und Sie werden mir einen besonderen Dienst erweisen, der ich mir die Ehre gebe zu zeichnen als Ihr ergebener

An Giulio Ricordi
Turin, 12. November 1871

Ich bin also nach Turin entkommen und habe mein gutes Notenpäckchen mit. Schade! Wenn ich ein Klavier und ein Metronom hier hätte, ich schickte Ihnen noch diesen Abend den dritten Akt. Wie ich Ihnen schrieb, habe ich durch einen Chor und eine Romanze der Aida einen anderen Chor ersetzt, der im vierstimmigen Kanon gearbeitet war, in der Art des Palestrina. Ich hätte da beinah ein Bravo von den Perücken verdient, hätte hoffen dürfen (aber was wird bloß Faccio sagen!), eine Stelle als Kontrapunktlehrer an irgend einem Konservatorium zu bekommen ... Aber dann drückte mich das Gewissen wegen dieses Arbeitens à la Palestrina, wegen der Harmonik, wegen der ägyptischen Musik! ...

Nun, es ist schon einmal mein Geschick! Ich werde es in der Musik nie zum Wissenschaftsmenschen bringen — für immer Pfuscher bleiben!

An Filippo Filippi
Genua, 8. Dezember 1871

Geehrter Herr Filippi, es wird Ihnen sonderbar, recht sonderbar scheinen, was ich Ihnen da zu sagen habe. Verzeihen Sie, wenn ich Ihnen gegenüber nicht von allem schweigen kann, was mich bewegt.

Sie in Cairo? — Das ist eine Reklame für „Aida", wie sie sich wirksamer kaum denken läßt! — Aber mir kommt es so vor, als wäre, wenn es so weiter geht, die Kunst nicht mehr Kunst, sondern Handwerk, Vergnügungsreise, Jagd, irgend etwas, hinter dem man herläuft, dem man, wenn schon nicht Erfolg, so doch um jeden Preis Publizität geben möchte. Was ich dabei fühle, ist Ekel, Erniedrigung! Ich erinnere mich immer mit Freude der Zeit meiner Anfänge, als ich fast ohne Freunde, ohne einen Menschen, der von mir gesprochen hätte, ohne Vorberei-

tungen, ohne die gewissen „Einflüsse“ mit meinen Werken vor das Publikum trat, bereit, alle Kugeln aufzufangen, überglücklich, wenn es mir gelang, einen günstigen Eindruck hervorzurufen. Und nun — welch ein Apparat für solch eine Oper?! Journalisten, Solisten, Choristen, Direktoren, Professoren und so weiter: sie alle müssen ihre Steinchen zum Gebäude der Reklame herbeitragen. Da muß ein Rahmen hergerichtet werden aus lauter Nichtigkeiten — die Oper selbst bekommt dadurch nicht im mindesten mehr Wert, ja ihr wahres Verdienst wird sogar verdunkelt. Das ist beklagenswert, tief, tief beklagenswert!

Ich danke Ihnen für Ihr liebenswürdiges Angebot für Cairo. Vorgestern schrieb ich an Bottesini über alles, was die „Aida“ angeht. Ich wünsche dieser Oper nur eine gute und besonders verständnisvoll-gute Aufführung, sowohl was Gesang wie Orchester und Regie anlangt. Sonst — à la grâce de Dieu: so habe ich meine Laufbahn begonnen und so will ich sie zu Ende gehen.

Reisen Sie gut und seien Sie überzeugt von meiner Ergebenheit

An Clarina Maffei 11. Dezember 1871

Ich habe an Filippi einen Brief (dessen Kopie Guido Ricordi besitzt) unter einem sehr traurigen Eindruck geschrieben. In einem neuen Brief, den ich heute erhalte, will Filippi die Reklame für gewisse Fälle verteidigen. Ich nicht: sie ist immer eine entwürdigende Sache und nützt nie. In diesem Augenblick bin ich so sehr verstimmt, so sehr erregt gegen diese Mache am Theater, daß ich imstande wäre, die allerschwersten Entschlüsse zu fassen. Oh, die Jahre

haben mein Blut noch nicht genugsam zu Eis werden lassen! Ich kann meine Erregung in Glück und Unglück nicht ersticken . . . Armes Wesen, das ich doch bin! Nie, niemals eine Stunde Frieden! . . .

An Cesare de Sanctis Genua, 25. Februar 1872

Musella: Impresario von S. Carlo, Neapel

Liebster Cesare de Sanctis, ich habe gestern abends Ihre Depesche erhalten. Ich weiß, daß die Stolz endgültig verpflichtet ist, und zu dieser Stunde wird Musella auch die Bedingungen der Waldmann angenommen haben (er beginge ein Unrecht, wenn er es nicht täte), und so auch die des Verlegers Ricordi. Trotzdem bleibt die Lage reichlich schwierig, denn Musella bewegt sich nicht in unserem Fahrwasser, und wenn da nicht eine Hand über ihm ist, stark genug, das Steuer dieses Schiffes zu führen, wird es zu keinem guten Ende kommen. Ich will das erklären. Musella (ich habe es Torelli geschrieben und dem Musella selbst gesagt) verflucht in seinem Herzen den „Don Carlos", die „Forza", die „Aida". Wenn es diese Opern nicht gäbe, wäre er glücklich, und wenn er sie samt dem Komponisten umbringen könnte, wäre ihm erst so recht wohl. Aber da die vermaledeiten Opern nun einmal vorhanden sind, ist er wider Willen gezwungen, nach Mailand zu kommen und die Bedingungen anzunehmen, die man ihm stellt, immer unter Flüchen und mit dem frommen Wunsch, daß eine kleine Elementarkatastrophe uns alle zum Teufel befördere. Bei dieser seiner Stimmung und bei unserm Mißtrauen dagegen kann es schwerlich gut ausgehen. Wäre Musella ein unternehmender Mensch von weitem Blick, so müßte er sich jetzt mit verbundenen Augen, ohne viel Besinnen auf den Weg machen, den wir ihm vorgezeichnet haben, und eine Auf-

führung seltenster, in Italien vielleicht einziger Art zustande bringen, wie man dies an der Scala getan hat. Tut das einer, so gibt er der Kunst die Ehre, dem Theater das Seine und füllt seine Kasse . . . Da aber Musella, so weit ich sehe, kein Unternehmer dieses Schlages ist, wird er die unmöglichsten Ersparnisse herauszubekommen versuchen, wird bei den andern Künstlern, beim Chor, beim Orchester, bei den Kostümen, bei der Beleuchtung, den Dekorationen, überall, überall abzuknappen trachten . . . Und was wird dann geschehen? Es wird eben geschehen, daß ich eines Tages Schluß mache, meine Partitur zurückziehe und schnurgerade nach Genua zurückfahre. Musella würde das für einen Glücksfall halten. Aber er könnte da einen ernsten Schaden haben. Wenn die Stolz und die Waldmann die Verträge für „Don Carlos“ und „Aida“ unterschrieben haben, so könnte es passieren, daß sie auf Erfüllung bestehen und dann müßte man entweder das Theater schließen oder mit Mittelmäßigkeiten vorlieb nehmen. Und das wäre eine recht ernste und schwere Verlegenheit. Also eines von diesen beiden:

Entweder diese Künstlerinnen kommen nach Neapel, verzichten auf „Don Carlos“ und „Aida“ und sind geneigt, in anderen Opern aufzutreten: schön, Herr Musella wünscht das . . .;

Oder man gibt meine Opern anständig und so, wie ich es haben will.

Teilen Sie alles Torelli, dem Baron, und wenn Sie es nötig finden, auch dem Bürgermeister mit.

Wir sind im Februar. Noch ist es Zeit, alles einzuteilen und zurechtzubringen. Sollte es zu Verdrießlichkeiten kommen, so werden Sie sich, nicht mich,

anklagen können; ich habe sie fast ein Jahr vorausgesehen und Sie darauf aufmerksam gemacht. Ich wünsche nur, daß alles gut gehe und daß man mir die Grundlage gebe, die ich brauche. Alles übrige wird meine Sorge sein.

Leben Sie wohl, Ihr ergebener

An Giulio Ricordi [1872]

Übersetzt von Stefanie Feinberg, aus dem „Berliner Tageblatt" vom 19. März 1926

Nicolini kürzt immer seine Partie!!! ...

Aldighieri mehrere Male das Duett im 3. Akt!!

Sogar das 2. Finale wurde an einem Abend zusammengestrichen!!! Abgesehen davon, daß die Romanze tiefer transponiert wurde, hat man darin einige Takte geändert.

Eine mittelmäßige Aïda!! Ein Sopran singt die Amneris!! Und dazu noch ein Dirigent, der sich erlaubt, die Tempi zu ändern!!! ... Wir haben es wohl nicht nötig, daß Dirigenten und Sänger neue Effekte entdecken; und ich für meinen Teil erkläre, daß es nie, nie, nie jemand gelungen ist, auch nur alle die von mir beabsichtigten Wirkungen herauszuholen ... Niemand!! Nie, nie ... weder Sängern noch Dirigenten!!

... Aber jetzt ist es Mode, auch Dirigenten zu beklatschen, und das beklage ich nicht nur im Interesse der wenigen, die ich schätze, sondern noch mehr, weil ich sehe, daß die Unsitten eines Theaters auf die andern übergreifen, ohne je aufzuhören. Einst mußte man die Tyrannei der Primadonnen ertragen, jetzt auch noch die der Orchesterdirigenten!

Nun? Und Sie sprechen mir vom Komponieren, von Kunst usw.!!! ... Ist das Kunst?

Ich schließe mit der Bitte, dem Haus Ricordi zu sagen, daß ich die oben namhaft gemachten Miß-

stände nicht hinnehmen kann, daß das Haus Ricordi, wenn es will, meine letzten drei Partituren aus dem Umlauf zurückziehen mag (und darüber wäre ich sehr froh), aber daß ich nicht dulden werde, daß man Änderungen vornimmt. Komme, was da wolle, ich wiederhole: ich kann es nicht dulden...

An Giulio Ricordi Wenige Tage später

(Vgl. die Anmerkung zum vorhergehenden Brief)

Nach 25 Jahren Pause an der Scala bin ich in der „Macht des Geschicks" nach dem ersten Akt ausgepfiffen worden. Nach der „Aida" endloses Geschwätz, daß ich nicht mehr der Verdi des „Maskenballs" sei (jenes Maskenballs, der das erstemal in der Scala ausgepfiffen wurde); eine Entschädigung sei nur der 4. Akt (so d'Arcais); daß ich nicht für die Sänger zu schreiben verstünde; daß nur im 2. und 4. Akt einiges Erträgliche sei (im dritten nichts), und daß ich noch dazu ein Nachahmer Wagners wäre!!! Ein schönes Ergebnis, wenn man nach 35 Jahren als Nachahmer enden muß!!!

Sicher ist, daß mich diese Schwätzereien nicht um Haaresbreite von meinem Ziel abbringen, wie sie mich niemals davon abgebracht haben, denn ich habe immer gewußt, was ich wollte; aber nun ich dort bin, wo ich jetzt stehe, sei es hoch, sei es niedrig, kann ich wohl sagen: wenn es so ist, macht, was ihr wollt; und wenn ich Musik machen will, kann ich sie ja in meinem Zimmer machen, ohne die Urteile der Gelehrten und der Dummköpfe anhören zu müssen.

Ich kann Ihren Ausspruch: „Die völlige Rettung des Theaters und der Kunst liegt bei Ihnen!" nur für einen Scherz nehmen. O nein! Zweifeln Sie nicht daran, es wird nie an Komponisten fehlen, und auch ich will das wiederholen, was Boito in einem Trink-

spruch an Faccio nach der Aufführung seines ersten Werkes sagte: „... Und vielleicht ist der schon geboren, der den Altar zertrümmern wird.“ ... Amen!

Der verkürzte Aida-Besucher – Zitiert aus Pougin, Verdi
Reggio,
7. Mai 1872

Sehr geehrter Herr Verdi, am 2. d. M. begab ich mich, veranlaßt durch das Aufsehen, das Ihre Oper „Aida“ macht, nach Parma. Meine Neugier war so groß, daß ich schon eine halbe Stunde vor Beginn des Stückes meinen Platz Nr. 120 eingenommen hatte. Ich habe die Inszenierung bewundert, die ausgezeichneten Sänger mit Vergnügen gehört und mich bemüht, nichts von dem Stücke zu verlieren. Nach Beendigung der Aufführung fragte ich mich, ob ich zufrieden sei. Die Antwort lautete verneinend. Ich kehrte nach Reggio zurück und achtete unterwegs auf die Urteile meiner Reisegefährten. Fast alle stimmten darin überein, daß „Aida“ ein Werk ersten Ranges sei. Ich bekam darauf Lust, mir das Stück noch einmal anzusehen und kehrte am vierten nach Parma zurück. Bei dem ungeheuren Zudrang gelang es mir nur nach den verzweifeltsten Anstrengungen, für fünf Lire einen reservierten Platz zu erlangen, um der Vorstellung bequem beiwohnen zu können. Ich gelangte zu folgendem Schluß: Die Oper enthält durchaus nichts, was begeistert und elektrisiert; wenn die pomphaften Dekorationen nicht wären, würde das Publikum nicht bis zum Schluß aushalten. Sie wird das Theater noch einige Male füllen und dann in den Bibliotheken vermodern. Sie werden sich jetzt, lieber Herr Verdi, mein Bedauern vorstellen können, daß ich für diese beiden Vorstellungen 32 Lire ausgegeben habe. Wenn Sie nun noch den erschwerenden Umstand hinzufügen, daß ich von meiner Familie abhängig bin, so werden

Sie begreifen, daß dieses Geld wie ein grauenhaftes Gespenst meine Ruhe stört. Ich bitte Sie daher offenherzig, mir die Summe gefälligst zurückzusenden; ich lasse die Rechnung hier folgen:

Hinfahrt per Bahn	2·60	Lire
Rückfahrt	3·30	„
Theater	8·00	„
Verbrecherisch schlechtes Abendessen auf dem Bahnhof	2·00	„
Summa	15·90	Lire
Dieselbe Summe	× 2 =	
Summa Summarum	31·80	Lire

In der Hoffnung, daß Sie ihn aus dieser Klemme ziehen werden, grüßt Sie von Herzen Bertani

Adresse: Bertani Prospero, Via San Domenico Nr. 5.

Verdi an Ricordi

... Sie können sich denken, daß ich, um diesen Sprößling seiner Familie vor den ihn verfolgenden Gespenstern zu retten, gern die kleine Rechnung bezahle, die er mir sendet. Ich bitte Sie also, ihm 27·80 Lire zuschicken zu wollen. Das ist freilich nicht die ganze Summe, die er verlangt, aber es geht mir über den Spaß, daß ich ihm auch noch sein Abendessen bezahlen soll; er hätte ganz gut zu Hause essen können. Es versteht sich von selbst, daß er über den Empfang quittieren muß, und außerdem bitte ich Sie auch, eine briefliche Erklärung von ihm zu verlangen, in der er sich verpflichtet, keine meiner Opern mehr zu hören, damit er sich nicht von neuem der Gefahr aussetze, von Gespenstern bedroht zu werden, und damit er mir neue Reisekosten erspare! ...

Die Quittung
Reggio,
15. Mai 1872

Ich Endesgefertigter bescheinige hiemit, von dem Maestro Giuseppe Verdi die Summe von 27·80 Lire als Entschädigung für eine Reise nach Parma zum Besuch der Oper „Aida" empfangen zu haben. Der Meister hat sich bewogen gefunden, mir diese Summe zurückzuerstatten, weil seine Oper nicht nach meinem Geschmack war. Ich erkläre gleichzeitig, daß ich in Zukunft keine Reise mehr unternehmen werde, um neue Opern des Meisters zu hören; es sei denn, daß er sämtliche Ausgaben dafür auf sich nehme, welches auch meine Meinung über sein Werk sein könnte.

Zur Bestätigung dessen habe ich diesen Schein eigenhändig unterschrieben. Bertani Prospero

An
Vincenzo Torelli
29. August 1872

Ich habe versucht, einige von unseren Theatern in die Höhe zu bringen und da einigermaßen anständige Aufführungen zu geben; bei den vier Theatern, an denen ich Aufführungen leitete und geradezu beherrschte, Theatern, denen seit Jahren alles, aber auch alles mißlungen war, so daß sie regelmäßig das letzte Quartal schuldig blieben, rannten nun auf einmal die Leute ins Haus und die Einnahmen wurden sehr groß. Du wirst einwenden: Was gehen denn Dich die Einnahmen an? Höre, sie gehen mich an, weil das beweist, daß die Theater interessant geworden waren; sonach konnten sie lernen, es in Hinkunft richtig anzufangen. Du weißt, daß ich in Mailand und in Parma persönlich mittat. In Padua nicht, aber ich schickte die Choristen aus Parma hin, den gleichen Bühnenmaler, den gleichen Maschinenmeister, Requisiten und Kostüme ganz gleich wie in Parma. Ich schickte ihnen Faccio, der das Werk in Mailand dirigiert hatte. In täglichen Briefen hin und

her erörterten wir alles Nötige und die Oper kam gut heraus, das Theater war voll, es gab hohe Einnahmen.

Der Unternehmer kam gestern bis hieher, um mir zu danken, und war mir doch sicherlich keinen Dank schuldig.

Ebenso hielt ich es jetzt mit der „Forza“ in Brescia. Ich blieb hier, überwachte aber alles... dieselbe Truppe wie in Mailand, der gleiche Chor und so weiter, abermals Faccio. Und so waren nach der achten Aufführung alle Spesen herein und alles weitere ist jetzt reine Einnahme. Auch hier gibt es volle Häuser und alles ist zufrieden. Du wirst vielleicht wieder sagen: das treffen auch andere... Nein und wieder nein — sie treffen es nicht. Wenn sie damit zustande kämen, gäbe es nicht so schamlos schlechte Aufführungen.

Jetzt werde ich mich um Neapel kümmern. Dort geht es etwas schwerer. In Neapel ist's wie in Rom; sie glauben, weil sie da einmal einen Palestrina, Scarlatti, Pergolese gehabt haben, von diesen Dingen mehr zu verstehen als die übrige Welt...

Und dabei haben sie die Orientierung verloren und kennen sich jetzt kaum noch aus. Sie treiben es wie die Franzosen, die auch immer nur sagen: wir — wir — wir...

Verzeih dieses Gerede, das Dir nicht viel wird sagen können. Aber ich möchte gerade unser Theater ein wenig auf Glanz herrichten — und es ließe sich machen...

An den Präsidenten der Philharmonisch-Dramatischen Gesellschaft in Ferrara Neapel, 15. Dezember 1872

An den hochgeehrten Herrn Präsidenten des Komitees der Philharmonisch-Dramatischen Gesellschaft in Ferrara. Hier ist meine Spende für die Überschwemmten von Ferrara, obgleich ich nicht in diese Provinz gehöre und einer von denen bin, die durch die Überschwemmung des Po am meisten zu Schaden gekommen sind.

Ich habe die Ehre, Ihnen, Herr Präsident, meine Ergebenheit auszusprechen.

An Clarina Maffei Neapel, 29. Dezember 1872

[...] Mein Hochmut ist arg bestraft worden; ich will Ihnen gestehen, ich war einen Augenblick lang hochmütig. Das kam so. Als die Regierung den Theatern die Unterstützung entzog, sagte ich mir: nun gut, wir wollen dieser Regierung zeigen, daß sie unrecht hat und daß wir auch ohne sie etwas zustande bringen werden [...].

Jetzt bin ich bös ernüchtert, und wenn ich nicht zu meinem Leidwesen, töricht genug, dem Giulio mein Wort gegeben hätte, etliche Verpflichtungen einzuhalten, ich würde hingehen und auch bei Nacht meine Felder umgraben, um mir Musik und Theater gänzlich aus dem Kopf zu schlagen.

Übrigens bin ich zwar wütend, aber bei guter Gesundheit ...

An Tito Ricordi Neapel, 2. Januar 1873

Lieber Tito, wenn die Sache in Wien für Dich kein fetter Bissen war, so ist sie für mich nur ein Knochen, und einer, an dem ich recht mühsam zu nagen habe. Ich sage noch mehr: wenn die erste Anregung, „Aida“ deutsch zu geben, wie Du schreibst, aus dem Kopf unseres Giulio hervorgegangen ist, dann wird die Sache arg erniedrigend und würdelos; denn

dann hätten wir die „Aida“ jenen Herrschaften angeboten und nicht sie hätten sich darum beworben.

Ich will mich nicht länger auf die Frage des Urheberanteils einlassen; natürlich kann Dir das nicht passen, weil Du, wenn ich ihn fordere, wie es mein Recht wäre, nichts bekämst als die kleine Quote der Leih- und Materialgebühr; und da sie, wie Du sagst, wenig abwirft, wäre Dein Nutzen ganz gering.

Was aber den Ruhm anlangt und die gewisse Gerechtigkeit der Geschichte, wie Du da am Ende Deines Briefes erzählst — reden wir um des Himmels willen nicht davon! Du siehst, wie ich von der Presse in diesem ganzen Jahr behandelt worden bin, in dem ich mir so viel Mühe gab, so viel Auslagen, so viel Arbeit bis zur Ermüdung hatte ... Blöder Tadel und noch blöderes Lob ... Nirgends ein hoher Gedanke, eines Künstlers würdig ... Nicht einer, der auf meine Absichten eingegangen wäre; nichts als ungereimtes, dummes Zeug und auf dem Grund alles dessen ein unbestimmter Haß gegen mich, als hätte ich ein Verbrechen begangen, indem ich die „Aida“ schrieb und dafür sorgte, daß sie gut aufgeführt werde. Und kein Mensch hat auch nur die Tatsache einer Aufführung und Inszenierung hervorgehoben, die bei uns durchaus ungewöhnlich ist. Keiner hätte mir gesagt: „Hund, ich danke Dir.“ Und erinnere Dich nur, wie wir, der Bürgermeister, die Theaterleitung und ich, uns voneinander verabschiedet haben ...

Sprechen wir also nicht mehr von dieser „Aida“, die mir zwar ein schönes Stück Geld gebracht hat, aber auch endlose Unannehmlichkeiten und die schwersten künstlerischen Enttäuschungen. Hätte ich sie nur nie geschrieben oder wenigstens nie veröffent-

licht! Wäre sie nach den ersten Aufführungen in meiner Mappe geblieben, hätte ich sie unter meiner Leitung aufführen lassen können, wann und wo es mir gefiel, so wäre sie nimmer der Nährboden für die Bosheit der Neugierigen geworden, für die Nörgelei der Menge, der Kritiker und der Schulmeister, die von der Musik nichts kennen als die Grammatik und auch die nur schlecht. Die Spekulation hätte dabei einiges verloren, aber die Kunst unendlich viel gewonnen.

Leb wohl, ich bin Dein

An Clarina Maffei Neapel, 9. April 1873

[...] Der Erfolg der „Aida" war, daß Sie es nur wissen, ehrlich, entschieden und nicht vergiftet durch Wenn und Aber, durch die schrecklichen Redensarten von Wagnerei, Zukunftsmusik, unendlicher Melodie und dergleichen. Das Publikum hat sich seinem Eindruck hingegeben und es hat applaudiert. Das war alles. Es hat applaudiert und hat sich sogar zu einer Begeisterung hinreißen lassen, die ich nicht gutheißen kann: aber schließlich — es hat seinen Empfindungen Ausdruck gegeben, schranken- und bedenkenlos. Und wissen Sie, warum? Weil es bei mir keine kritischen Apostel gegeben hat, keinen Kometenschweif von Komponisten, die von Musik nichts verstehen, als was sie einem Mendelssohn, Schumann oder Wagner abgucken konnten: keinen aristokratischen Dilettantismus, der aus Mode in Begeisterung gerät über Dinge, von denen er nichts versteht. Und das Ergebnis von alledem sind dann die Irrungen, die Ratlosigkeit der jungen Leute. Soll ich das näher ausführen? Denken Sie sich zum Beispiel heute einen jungen Mann vom Charakter eines Bellini: seiner

Sache nicht eben sicher, durch das bißchen Unterricht erst recht des Halts beraubt, ganz allein seinem Instinkt überlassen und nun noch aufgehußt von Leuten wie Filippi, von den Wagnerianern: er hätte dann doch gar kein Vertrauen mehr zu sich selber und wäre verloren. Amen, Amen ... Wir reisen heute abends nach S. Agata. Wenn Sie diesen Brief bekommen, sind wir schon dort. Und wann kommen Sie? Wir erwarten Sie mit offenen Armen!

An Prinetti
S. Agata, 16. April 1873

Herrn Prinetti, Präsidenten der Gesellschaft für Kammermusik in Mailand. Ich habe wirklich in Neapel in meinen vielen müßigen Stunden ein Quartett geschrieben. So für mich hingeschrieben; und da es einmal geschrieben war, wurde es also, gleichfalls ohne daß es jemand wichtig genommen hätte, eines Abends bei mir zu Hause aufgeführt, ohne irgend welche Einladungen und bloß für die paar Leute, die sowieso zu mir kamen. Nachher erbat man es von mir, um es in der Philharmonischen Gesellschaft in Neapel spielen zu lassen. Aber abgesehen von den Werken, die von vornherein fürs Publikum bestimmt waren, möchte ich andere Musik nicht zur Aufführung bringen, bevor sie im Druck erschienen ist. Und ich habe, zunächst wenigstens, nicht die Absicht, das Quartett erscheinen zu lassen. Darum habe ich zu meinem Bedauern der Gesellschaft für Kammermusik in Neapel einen abschlägigen Bescheid geben müssen und muß das nun auch der Gesellschaft in Mailand sagen lassen, die ihr Anliegen durch ihre Abgesandten in so schmeichelhafter Weise vorträgt. Nehmen Sie meine Entschuldigung freundlichst an! Ich verbleibe, werter Herr Präsident, Ihr ergebener

An Clarina Maffei [1873] Übersetzt aus Bragagnolo, Verdi

Schwer erschüttert mich, was Sie von Manzoni erzählen. Die Beschreibung, die Sie mir geben, hat mich zu Tränen gerührt. Ja, zu Tränen — denn so sehr ich gegen die Häßlichkeit dieser Welt verhärtet bin, ein wenig Herz ist mir geblieben und ich weine noch. Sagen Sie es nicht weiter . . . aber es kommt vor, daß ich weine! [. . .]

An Giulio Ricordi S. Agata, 23. Mai 1873

Tod Manzonis

Lieber Giulio, ich bin zutiefst betroffen von dem Tod dieses Großen, der unser war. Aber ich komme morgen nicht nach Mailand: ich brächte es nicht übers Herz, das Leichenbegängnis mitzumachen. Ich komme, bald, um das Grab aufzusuchen, allein, ungesehen, vielleicht (nach weiterem Nachdenken und nachdem ich meine Kräfte abgeschätzt habe) — um einen Vorschlag zu machen, wie man sein Andenken ehren könnte.

Bewahren Sie das als Geheimnis und sagen Sie auch kein Wort von meinem Kommen. Es ist mir so peinlich, wenn die Zeitungen von mir sprechen und mich Sachen sagen und tun lassen, die ich niemals sage und tue. Grüßen Sie Clarina und leben Sie wohl!

An Clarina Maffei 29. Mai

. . . Beim Begräbnis war ich nicht, aber es werden wohl wenige diesen Morgen so traurig, so tief bewegt gewesen sein wie ich, der ich so weit entfernt war. Nun ist alles vorbei! Und mit ihm endet die reinste, heiligste, höchste unserer Ruhmeszeiten . . . Ich habe viele Zeitungen gelesen. Keine spricht von ihm, wie man es tun müßte. Viele Worte, aber keins im Tiefsten erfühlt. Dafür fehlt es auch nicht an Bissigkeiten. Selbst gegen Ihn! . . . Oh, was sind wir doch für ein rohes Volk! . . .

... Ich bin in Mailand, aber bitte: sagen Sie es niemand, niemand! Wo ist der Heilige begraben? Ich komme morgen zu Ihnen, nach zehn. Bitte, schweigen Sie auch gegen Giulio. Ich gehe morgen zu ihm; dann zu Ihnen. Leben Sie wohl! ...

An Clarina Maffei 2. Juni

An den Bürgermeister von Mailand. Ich verdiene keinerlei Dank (weder von Ihnen noch von der Gemeindevertretung) für mein Anbot, eine Totenmesse zum Jahrestag unseres Manzoni zu schreiben. Es war einfach ein Impuls, besser gesagt, ein Herzensbedürfnis, was mich trieb, nach besten Kräften diesem Großen Ehre zu erweisen, einem Mann, den ich als Schriftsteller so sehr geschätzt, als Mensch verehrt habe, dem Musterbild patriotischer Tugend. Wenn die Arbeit an der Musik weit genug fortgeschritten ist, werde ich nicht versäumen, Ihnen mitzuteilen, welche Mittel erforderlich sind, damit die Aufführung unseres Vaterlandes würdig werde und eines Mannes, dessen Verlust wir alle beweinen.

An den Bürgermeister von Mailand 9. Juni

Mein lieber Cencetti, es ist mir bekannt, daß man in Rom damit umgeht, das Theater zu reorganisieren, und ich wünschte, daß die Reformatoren ernstlich von dem Gedanken durchdrungen wären, daß die moderne Oper Anforderungen stellt, die sich von den früheren bedeutend unterscheiden, und daß man, um einen Erfolg zu erreichen, ein gutes Ensemble nötig braucht. Infolgedessen darf die Leitung nur zwei, aber fähigen und energischen Männern anvertraut werden. Dem einen alles Musikalische: Sänger, Orchester, Chöre etc., dem andern der szenische Teil: Kostüme, Requisiten, Dekorationen, Inszenierung etc.

An Giuseppe Cencetti Juli 1873

Zitiert aus Pougin, Verdi

Diese beiden müssen über alles entscheiden und die volle Verantwortung übernehmen. Nur dann darf man auf gute Aufführungen und Erfolge hoffen.

Ich wünschte, daß Ihnen, den ich seit so vielen Jahren kenne, die szenische Leitung übertragen würde, weil ich überzeugt bin, daß Sie alles täten, die Werke nach unsern Intentionen aufzuführen.

Leben Sie wohl und seien Sie versichert, daß ich stets bleiben werde Ihr G. Verdi

An den Präsidenten des Teatro Communale, Triest
Paris, 5. September 1873

An den Herrn Präsidenten des Teatro Communale, Triest. Aus künstlerischen Beweggründen hielt ich es seinerzeit für nötig, die „Aida“ an zwei oder drei großen Theatern mitzumachen; ich habe das in Mailand, Neapel und Parma getan. In diese letzte Stadt ging ich auch in Anbetracht dessen, daß ich in der Provinz dort geboren, also fast Landsmann der Leute bin. Aber jetzt ist die „Aida“ auf ihrem Weg und ich habe sie ihrem Schicksal überlassen. Ich wünsche mir nur, daß man sie mit dem Herzen, mit Verständnis und besonders in meinem Sinn aufführe.

Ich danke der Theaterleitung in Triest für die freundliche Einladung, bei der ersten Aufführung gegenwärtig zu sein. Aber — ganz abgesehen davon, daß unter diesen Umständen meine Anwesenheit von keinerlei Nutzen für die Interpretation sein könnte — es ist nicht nach meinem Geschmack, im Theater einzig und eingestandenermaßen zu dem Zweck zu erscheinen, daß man mich als Sehenswürdigkeit betrachte. — Verzeihen Sie demzufolge, daß ich Ihrem Wunsch nicht nachkommen kann. Ich wiederhole meinen Dank und verbleibe, verehrter Herr Präsident, Ihr ergebenster

An Maria Waldmann Paris, 23. Oktober 1873

Liebste Maria [Waldmann], da es sich um eine musikalische Angelegenheit handelt, hat mir meine Frau Ihren Brief übergeben, damit ich Ihnen unmittelbar antworte; und so bin ich nun bei Ihnen, liebste, anmutigste Maria.

Sicherlich hätte ich eine große Freude, wenn Sie bei der Totenmesse am Sterbetag Manzonis mitwirken könnten: am 22. Mai 1874. Sie würden für sich nichts gewinnen, weder Ruhm noch Geld; aber da es um eine Sache geht, die Epoche machen wird (sicherlich nicht wegen der Musik, aber um des Mannes willen, dem sie gewidmet ist), wäre es schön, wenn die Geschichte eines Tages melden könnte: „Am 22. Mai war die große Totenmesse im .... am Gedenktag Manzonis, gesungen von den Herren .... usw." Versuchen Sie also, um diese Zeit frei zu sein, und schreiben Sie an Ricordi, wie es sich damit verhält. Ich schreibe ihm meinerseits morgen und so werden die beiden Briefe zusammen ankommen. Vielleicht müßte man bloß versuchen, die Stagione in Florenz zu verlegen.

An Tito Ricordi Genua, 1. März 1874

Lieber Tito, lies dieses kleine Artikelchen im Neapler „Pungolo" ... Wie kommt es denn, daß man an etlichen Abenden die „Aida" auf diese Art aufführt und das Haus Ricordi sich mit dazu hergibt? Und Dein Vertreter läßt das so weiter gehen?

Ich stelle auf Grund unseres Vertrages in aller Form das Begehren, daß die Unternehmung in Neapel zum Ersatz des Schadens und aller verletzten Rechte herangezogen werde; und diese Rechte werden dem Komponisten zuzusprechen sein. Der Verleger hat seine Leihgebühr eingehoben und leidet keinen Scha-

den. Aber die Kunst ist hier herabgewürdigt worden; es ist meine Pflicht, ihre Ansprüche zu vertreten . . .

Es gibt keine Konzession, kein Nachgeben in dieser Sache! Ich kann zum Schluß nur immer wieder sagen: es ist mehr als merkwürdig, daß der Vertreter des Hauses Ricordi eine solche Schmach duldet.

Leb wohl! In Eile. Dein

An Tito Ricordi Genua, 11. März 1874

Lieber Tito, ich verstehe nichts, aber auch gar nichts von dieser ganzen Sache in Neapel!

Wie? Der Vertrag mit Musella wäre derart nachlässig abgefaßt worden, daß er in gewisser Hinsicht das Recht gehabt hätte, zu tun, was er getan hat?

Und Du hast obendrein eine Erklärung von Musella angenommen?

Und — und ich? Was wird da aus mir? Ein Arbeiter, Taglöhner, der seine Ware dem Verlagshaus übergibt und den das Haus ausbeutet, wie es ihm gefällt und beliebt! Aber das ist nicht der Sinn dessen, was ich will. Ich habe erst unlängst gesagt: hätte ich Geschäftsmann sein wollen, es hätte mich niemand daran hindern können, nach der „Traviata“ Jahr für Jahr eine Oper zu schreiben und mir ein Vermögen zu machen, dreimal so groß wie das, was ich habe! Ich hatte andere Absichten mit meiner Kunst (Beweis die Mühe, die ich mir mit meinen letzten Opern gegeben habe) und ich hätte auch etwas erreicht, wenn ich nicht auf Widerstände oder mindestens auf Gleichgültigkeit gestoßen wäre, mit allem und bei allen!

Ich will einen Unterschied machen zwischen Tito Ricordi und dem Verleger, und so bitte ich Tito Ricordi, mir offen zu sagen, wie die Dinge stehen.

Haben sich die Geschäftsführer des Verlags um meine Rechte nicht bekümmert, so will ich trotzdem den Tito Ricordi nicht den Fährlichkeiten eines Prozesses aussetzen. Aber erlaube mir, Dir noch einmal zu sagen, daß das Verlagshaus mit mir ganz und gar rücksichtslos umgegangen ist.

Leb wohl! Leb wohl!

An Opprandino Arrivabene
S. Agata, 17. Juli 1875

Ich könnte Dir nicht sagen, was man tun soll, um aus dieser Krise der Musik einen Ausweg zu finden. Der eine möchte Melodiker sein wie Bellini, der andere Harmoniker wie Meyerbeer; ich möchte weder das eine noch das andere, und wenn es nach mir ginge, dürfte ein junger Mensch, der zu komponieren beginnt, nie daran denken, Melodiker, Harmoniker, Realist, Idealist, Zukunftsmusiker zu sein oder was sonst der Teufel an pedantischen Formeln erfunden hat. Melodie und Harmonie dürfen in der Hand des Künstlers nur Mittel sein, um Musik zustande zu bringen — und wenn einmal der Tag kommt, an dem man nicht mehr von Melodie und Harmonie, von deutscher und italienischer Schule, von Vergangenheit und Zukunft der Musik spricht, dann wird wohl das Reich der Kunst erst beginnen. Ein anderes Übel dieser Zeit ist, daß alle Werke der jungen Leute von der Angst herkommen. Niemand schreibt, wie es ihm ums Herz ist, sondern wenn diese Jugend ans Schreiben geht, hat sie nur den einen Gedanken, daß man ja beim Publikum nicht Anstoß errege und sich bei den Kritikern Liebkind mache!

Du sagst mir, daß ich meine Erfolge der Vereinigung beider Schulen zu danken habe. Ich habe nie an etwas der Art gedacht. Das ist übrigens eine alte Ge-

schichte, sie wiederholt sich nur immer wieder bei andern und nach einer gewissen Zeit.

Und sei unbesorgt, mein guter Arrivabene! Die Kunst geht nicht unter! Verlaß Dich darauf: auch die neue hat schon etwas geleistet.

An Clarina Maffei Genua, 11. März 1875

Liebe Clarina, ich habe ein Pfund Zucker in mein Tintenfaß getan, weil ich heut morgen die Briefe Ihres Freundes, des Senators von Bergamo, beantworten wollte. Aber ich mag es wenden, wie ich will — meine Briefe werden wahrhaftig nicht süß, denn sie sagen nur nein, nein und immer nein.

Was will man von mir? Es war mir anders nicht möglich und was ich tun konnte, habe ich ohnehin getan. Ich werde jetzt wohl schwerlich nach Mailand kommen können; ich muß notwendig zu mir aufs Land, wo ich dringend zu tun habe; und dann muß ich gleich wieder hieher zurück, wohin mich andere Geschäfte rufen.

„Lituani", eine Oper von Ponchielli, damals an der Scala aufgeführt

Die Nachricht von den „Lituani" freut mich; um so besser für alle! Zu beklagen ist nur er. Wenn er nicht von guten Eltern ist, wird er sehen, welche Freuden ...

Aber sprechen Sie im Ernst von meiner Gewissensverpflichtung, wieder etwas zu schreiben? Nein, nein, Sie scherzen, wissen ja auch besser als ich, daß die Rechnungen abgeschlossen sind ... Ich darf wohl sagen, daß ich jede übernommene Verpflichtung gewissenhaft erfüllt habe; und das Publikum hat das auch mit aller Gewissenhaftigkeit hingenommen, hat ordentlich gezischt, auch applaudiert ... es kann sich niemand beschweren. Ich wiederhole: die Rechnung ist abgeschlossen.

Adieu, meine liebe Clarina, Peppina grüßt Sie, ich drücke Ihnen beide Hände.

An Vincenzo Luccardi
Wien, 12. November 1875

Aufführung des Requiem

Lieber Luccardi, da Du es gewünscht hast, will ich Dir mitteilen, daß der Erfolg des „Requiem" sehr groß war. Eine Aufführung, wie Du sie nie wieder hören wirst! Orchester und Chor wundervoll! Das Duett der beiden Frauenstimmen, Offertorium und Agnus mußten wiederholt werden.

Ich habe auch an Piroli geschrieben. Vielleicht sehen wir einander bald. Piroli sagt Dir, wie und wann.

Ich grüße Dich vielmals. Einen Händedruck von Deinem sehr ergebenen G. Verdi

Aus Monaldi, Verdi 1839–1898, Torino, Bocca

An Clarina Maffei
Genua, 30. Januar 1876

„Selbstmord", Drama von Ferrari

[...] Gestern war ich beim „Selbstmord". Eine gute Aufführung, Blut, Nerven, Impuls. Nach den Berichten der Zeitungen hatte ich mir das ganz anders vorgestellt. Aber wann kann man ihnen je glauben! ... [...] Am Montag gehe ich mir den „Geist der Zeit" von Torelli anhören. Seit einiger Zeit schlagen alle auf diesen armen Torelli los; es sollte mich gar nicht wundern, wenn er recht hätte. Wenn sich ein Künstler in jungen Jahren, noch vor den Dreißig, zwei, drei Erfolge erlaubt, so kann man sicher sein, daß das Publikum dann von ihm genug bekommt; es ist ihm zuwider, daß ihm ein so junger Fant Beifall entlockt hat, und den Leuten ist jeder Anlaß recht, den Mann ihre Mißachtung merken zu lassen. Hat der Künstler die Kraft, gegen die Strömung anzukämpfen und weiterhin seinen Weg zu nehmen, so ist er, wenn er die Vierzig erreicht, im Hafen. [...] Der Künstler kann Genie, Talent, Können und Wissen

haben, soviel er will — tut nichts, es wird ein Kampf bis ans Lebensende! Ein schöner Trost für den Mann! Aber er kommt nicht zu Fall, wenn er die Rüstung behält: Gleichmut und die rechte Überzeugung. [...]

An Opprandino Arrivabene
Genua
5. Februar 1876

Das beste wäre ein Repertoiretheater, aber ich halte es nicht für möglich. [...]

In Deutschland sind die Orchester und Chöre immer bei der Sache und gewissenhafter: sie spielen gut und genau; dennoch habe ich in Berlin klägliche Aufführungen mitgemacht. Das Orchester ist roh und klingt roh. Die Chöre sind nicht gut, die Inszenierung hat weder Charakter noch Geschmack. Die Sänger ... oh, die Sänger sind schlecht, absolut schlecht. Ich habe dieses Jahr in Wien die Meslinger gehört (ich weiß nicht, ob sie genau so heißt), die für die deutsche Malibran gilt. Ewiger Gott! Eine jämmerlich ausgesungene Stimme, ein Gesang der gröbsten Unmanieren, ein unmögliches Spiel. Die drei, vier ersten Sängerinnen unseres Personals stehen, was Stimme und Gesangskunst anlangt, turmhoch über ihr und spielen mindestens ebensogut.

Meslinger: wohl Mallinger

In Wien (dem zur Zeit ersten deutschen Theater) ist es besser, soweit Chor und Orchester in Frage kommen — die sind ausgezeichnet. Ich war bei verschiedenen Aufführungen und habe den Chor sehr gut, die Inszenierung mittelmäßig und die Sänger weniger als mittelmäßig gefunden. Aber die Aufführung macht meist nicht viel Spesen. Das Publikum (das man während der Aufführung im Dunkeln sitzen läßt) schläft oder langweilt sich, applaudiert jedesmal ein wenig, wenn ein Akt zu Ende ist, und geht nach Schluß der Aufführung nach Hause, ohne Mißbehagen, aber auch

ohne Begeisterung ... und das ist vielleicht das Rechte für diese Leute im Norden; aber bring einmal eine Aufführung der Art auf eins von unsern Theatern und Du sollst sehen, was Dir das Publikum dazu für ein Stück pfeift ...

Unser Publikum ist viel zu sehr erregbar und würde nie mit einer ersten Sängerin zufrieden sein, die, wie in Deutschland, 18.000 bis 20.000 Gulden im Jahr verlangt. Hier will man erste Sängerinnen, die nach Cairo, Petersburg, Lissabon, London gehen, und das für 25.000 bis 30.000 Franken monatlich; und wie soll man das bezahlen? Nimm ein Beispiel: an der Scala gibt es dieses Jahr eine Truppe, wie man sie besser gar nicht finden kann. Eine erste Sängerin mit schöner Stimme, die gut singt, völlig bei der Sache ist, jung, schön, sogar Italienerin ... Ein Tenor — vielleicht einzig, sicherlich einer von den allerersten ... Ein Bariton, der sich nur mit Pandolfini vergleichen läßt ... Ein Baß, der überhaupt nicht seinesgleichen hat. Und doch geht das Theater schlecht. Voriges Jahr war man mit der Mariani so sehr zufrieden; heuer hat man zuerst gesagt, sie sei doch ein bißchen müde (was nebenbei gar nicht wahr ist); jetzt wieder heißt es, daß sie gut singt, aber das Publikum nicht interessiert, und so weiter ... Wenn sie nächstes Jahr wiederkäme, man würde sagen: Oh, immer die gleiche ...

Ich entsinne mich, in Mailand einen gewissen Villa kennengelernt zu haben, einen alten Impresario aus der Zeit, da Sänger wie Lalande, Rubini, Tamburini und Lablache an der Scala waren. Der erzählte, daß nach den Begeisterungsstürmen am Beginn das Publikum zuletzt soweit kam, Rubini auszupfeifen, und

daß kein Mensch mehr ins Theater ging, so daß die Unternehmung eines Abends nur sechs Karten anbringen konnte! Doch unglaublich!

Und nun frage ich Dich, ob sich bei unserm Publikum eine fest verpflichtete Truppe durchsetzen ließe, die allermindestens drei Jahre ständig engagiert sein müßte. Weißt Du auch, was eine Truppe, wie sie jetzt an der Scala spielt, das ganze Jahr kosten würde? Der Mariani wird es vielleicht passen, eine Stagione an der Scala für 45.000 bis 50.000 Franken mitzumachen. Aber wenn man ihr einen Jahresvertrag vorlegte, würde sie natürlich 15.000 Franken Monatsgage verlangen, da sie ja im Ausland 25.000 bis 30.000 verdienen kann. Und dasselbe wäre mit dem Tenor usw.

Herrgott, ist das ein langer Brief! Ich hätte Dir viel, viel zu sagen, aber nach dem, was ich Dir gesagt habe, wirst Du das übrige ohnehin wissen...

An Opprandino Arrivabene [1876]

Zitiert aus Bragagnolo, Verdi

Frei herausgesprochen: sag mir Du, der Du doch auch ein wenig Zeitungsmensch bist, ob man all die Kritiken dieser Herrschaften ernst nehmen kann. [...] Glaubst Du, daß sie alle oder auch nur in der Mehrzahl aus einigem Verständnis, etwelcher Einsicht sprechen? Glaubst Du, daß sie alle, oder doch die meisten, in das Innere eines Werkes dringen und die Absicht des Komponisten erfassen?

Nie, niemals... Aber wozu darüber reden: die Kunst, wahrhaft schöpferische Kunst, hat nichts zu tun mit dem zahnlosen Wesen, das uns die Kritiker hinstellen möchten. Und dabei verstehen sich die Herrschaften nicht einmal untereinander...

An Opprandino Arrivabene 15. März 1876

Vollkommen einverstanden, was das Orchester und die fest zu verpflichtenden Chöre anlangt, die von der Regierung und den Städten für die italienischen Theater besoldet werden sollen. Seit 1861 habe ich Cavour vorgeschlagen, man möge an den drei größten Theatern Italiens (an dem der Hauptstadt, je einem in Mailand und in Neapel) von der Regierung bezahlte Chöre und Orchester halten. Kostenloser Abendgesangsunterricht für jedermann gegen die Verpflichtung, sich dem Theater dieser Stadt zur Verfügung zu stellen!

Drei Konservatorien in den oben genannten Städten, mit dem Theater verbunden und in einem gegenseitigen Verpflichtungsverhältnis zwischen Theater und Konservatorium. Das Programm hätte sich verwirklichen lassen, wenn Cavour am Leben geblieben wäre; mit anderen Ministern geht es nicht.

An Angelo Mariani Busseto, 14. Juni 1876

Das Totenamt für Cavour wurde Dienstag mit allem Prunk gefeiert, der sich in dieser kleinen Landstadt leisten läßt. Die Geistlichkeit zelebrierte gebührenfrei, und das ist nichts Geringes.

Ich wohnte der Zeremonie in tiefer Trauer bei; aber im Herzen war die Trauer der Verzweiflung.

Unter uns, ich konnte die Tränen nicht zurückhalten und weinte wie ein kleiner Bub.

Armer Cavour ... Und wir, wir Armen!

An Maria Waldmann S. Agata, 10. Juli 1876

Liebste [Maria Waldmann], seit einigen Tagen schon werden Sie in Venedig sein, nur noch mit den Proben zu der Oper dieser Stagione befaßt, die für Sie die letzte sein soll. Die letzte! Ein trauriges Wort: es umschließt eine Welt von Erinnerungen und umfaßt ein

Maria Waldmann heiratete einen Duca Galeazzo Massari

Leben froher und schmerzlicher Erregung, wie es, immerhin, ein jeder lieb haben muß, der auch nur ein bißchen Künstler ist ... Aber Sie sind glücklich — Sie bekommen reichen Ersatz bei diesem Schicksalswechsel: andern geht es nicht so, denen das Wort Abschied nur sagt, daß nun alles vorbei ist!

Aber warum finde ich, meine liebe Maria, da wieder Worte, die weh tun? Ich habe Ihnen fast das gleiche schon am letzten Abend in Paris gesagt. Es hat mir dort sehr leid getan und nun fange ich wieder an! Verzeihen Sie! Und wenn ich von mir nichts Frohes berichten kann, teilen Sie mir mit, daß Sie es in Fülle haben! Sie sind jung, schön und jetzt auf dem Gipfel Ihres Glücks. Schreiben Sie mir also und nicht nur, um mir von der „Aida", vom „Requiem" zu berichten, sondern auch ein wenig von Ihnen selber!

Wir leben hier ruhig, und wenn auch nicht heiter, so doch erträglich. Auch Peppina läßt Sie und Ihre Schwester sehr herzlich grüßen.

An Clarina Maffei
S. Agatha, 20. Oktober 1876

[...] Wenn man die Wirklichkeit nachbildet, kann etwas recht Gutes herauskommen; aber Wirklichkeit erfinden ist besser, weit besser.

Vielleicht scheinen Ihnen diese Worte einen Widerspruch zu ergeben: Wirklichkeit erfinden ... Fragen Sie unser aller Vater! Vielleicht hat er irgendwo den Falstaff gefunden, aber schwerlich einen solchen Verbrecher wie Jago und nie, niemals Engel wie Cordelia, Imogen, Desdemona. Und doch sind die so sehr wirklich ...

Vater („il Papà"): Shakespeare

Wenn man die Wirklichkeit nachbildet, kommt etwas Gutes heraus: aber eine Photographie, kein Gemälde.

An Léon Escudier Januar 1877

Lieber Léon [Escudier]. [...] Ich hätte es gern gesehen, daß das Italienische Theater wieder in die Höhe gekommen wäre, und dafür habe ich jedes Opfer gebracht, war auch bereit, es weiter zu tun; aber jetzt habe ich meine Hoffnungen von einst nicht mehr. Ich weiß, Sie haben im Augenblick Erfolge (ich spreche nicht von der „Aida", die Sie zu einem Experimentierstück für alle Ihre Debütanten entwürdigt haben, was Sie, gerade Sie niemals tun durften!). Trotzdem glaube ich, was ich immer geglaubt habe, daß persönliche Erfolge Vorteile nur für eine Person bringen, nicht für die Kunst; und ich als Italiener und italienischer Komponist wünschte mir eine Wiederauferstehung unseres Theaters. Sie können noch andere Teilerfolge haben und gute Einnahmen machen; aber verzeihen Sie mir, wenn ich, dank den guten Beziehungen, die es zwischen uns gegeben hat, hier auszusprechen wage, daß Sie das Italienische Theater nicht heben und auf die Dauer Ihr ganzes Vermögen in dieses Unternehmen hineinstecken werden. [...]

Das Italienische Theater: in Paris

An Tito Ricordi Genua, 10. März 1877

An Herrn Tito Ricordi. Es ist eine alte Gewohnheit des Hauses Ricordi, mich mit Dingen zu behelligen, die mich nichts angehn. Es gibt doch Verträge: jedem ist sein Teil zugewiesen.

Ich schreibe die Opern;
der Verlag vertreibt sie.

Und so gut das Haus Ricordi meine Einwilligung nicht nachgesucht hat (und es war im Recht), die „Forza" jetzt an der Scala spielen zu lassen, so hätte es auch die undankbare Aufgabe nicht auf mich abwälzen dürfen, die Bitte einer alten Freundin, die ich liebe und achte, abzuschlagen: sie wollte das Duett

aus „Aida“ in einer Wohltätigkeitsvorstellung in Ferrara singen ... Immer der Ihre

An Giulio Ricordi
S. Agata, 6. Oktober 1877

Lieber Giulio, ich lese den Brief, den Sie an Corticelli geschrieben haben, und beantworte ihn selbst. Ich verstehe nicht: geschah das Engagement der Patti etwa, um „Aida“ zu geben? Wenn ja, so können Sie sich wohl denken, wie sehr ich da zufrieden sein müßte. Sonst — eben nicht.

Also ein großer Erfolg! Das mußte wohl so kommen! Sie haben sie vor zehn Jahren gehört und rufen jetzt: welche Veränderung! Sie irren! Die Patti war damals, was sie jetzt ist — ein zur Vollkommenheit organisiertes Wesen, wunderbar in ihrem Gleichmaß von Gesang und Spiel, von Geburt an Künstlerin in jedem Sinn des Wortes.

Als ich sie das erstemal — in London — hörte (sie war damals 18 Jahre), erschrak ich fast vor dem Wunder dieses Vortrags, aber ebenso vor einigen Linien ihrer Bühnengestaltung, in denen sich eine große Schauspielerin erkennen ließ. Ich entsinne mich ihrer keuschen Scham, wenn sie sich in der „Nachtwandlerin“ auf das Bett des Soldaten zu legen hat, wenn sie im „Don Giovanni“ entehrt das Gemach des Lüstlings verläßt; ich entsinne mich an ihr Gegenspiel in der Arie des Don Bartolo im „Barbier“, und mehr als an alles andere an die Stelle im Rezitativ vor dem Quartett des „Rigoletto“, wenn ihr der Vater ihren Geliebten in der Schenke zeigt und sagt: „Du liebst ihn noch immer?“ — und sie antwortet: „Ich liebe ihn.“ Nichts vermöchte auszudrücken, welch überirdische Macht das Wort durch sie bekam. Solcherart konnte sie auch sonst sprechen und spielen — es sind

nun schon mehr als zehn Jahre her ... Aber vielleicht wollten Sie das damals nicht zugeben und Sie haben es nicht anders gehalten als Ihr ganzes Publikum. Ihr hattet darauf bestanden, daß sie erst bei Euch die Weihe empfangen müsse; als ob die Leute in ganz Europa, die vor Begeisterung für sie halb närrisch sind, alle zusammen nichts verstünden. Aber „wir sind eben wir“ — „Mailand hat das erste Theater der Welt“ — meint Ihr nicht, daß das eine starke Ähnlichkeit mit dem gewissen widerlichen „Chez nous“ der Franzosen hat? Und — das erste Theater der Welt? Ich kenne fünf, sechs solche erste Theater und gerade in denen gibt es oft die schlechteste Musik. Und unter uns, gesteht es Euch doch ein, was war das bis vor sechs Jahren für ein mittelmäßiges Orchester, was für ein armseliger Chor! Welch greuliche Maschinerie, welch fürchterliche Beleuchtungsanlage, was für unmögliche Kulissen! Regie — etwas völlig Unbekanntes ... Nun wohl, heute ist es mit all dem ein wenig besser, aber nicht viel — recht, recht wenig besser ...

Wenn Sie die Patti sehen, bestellen Sie ihr viele Grüße von mir und meiner Frau! Ich lasse ihr nicht sagen (was man sonst sagt), wie sehr ich mich mit ihr freue; der Patti gegenüber scheint mir das die überflüssigste Sache von der Welt zu sein. Sie weiß auch, und sie weiß es gut, daß ich nicht den Mailänder Erfolg abwarten mußte, sondern sie, seit ich sie zum erstenmal in London sah, und sie war damals fast ein Kind, für ein Wunder an Gesang und Spiel erklärt habe — einen Ausnahmefall der Kunst.

Grüßen Sie sie denn ... nichts weiter.

Ich drücke Ihnen die Hand. Leben Sie wohl!

An Clarina Maffei Genua, 12. Februar 1878

[...] Aber jetzt sterben gar alle! Alle! Nun wieder der Papst! Armer Papst! Sicherlich bin ich nicht für den Papst des Syllabus, aber ich bin für den Papst der Amnestie, den, der Gottes Segen auf Italien herabgefleht hat... Wer weiß, wo wir ohne ihn wären.

Man hat ihm vorgeworfen, daß er sich zurückgezogen, nicht genug Mut bewiesen, nicht das Schwert Julius II. gezogen hat... Zum Glück! Angenommen, er hätte 1848 die Österreicher aus Italien jagen können, wie stünde es heute um uns? Wir hätten eine Priesterregierung — wahrscheinlich Anarchie und Selbstvernichtung. Besser noch so. Was er Gutes und Böses getan hat, ist dem Land von Nutzen geworden. Und im Grund war er eine gütige Natur, ein guter Italiener, ein besserer als viele, die immer nur Hoch das Vaterland! schreien und ... Der arme Papst — er ruhe in Frieden!

An Cavaliere Cavagnari Parma, 25. Februar 187[8]

Es tut mir aufrichtig leid, die Bitte in Ihrem letzten, so lieben Brief nicht erfüllen zu können.

Ich habe mich um das Quartett niemals weiter bekümmert — es entstand vor einigen Jahren in Neapel, einfach als Zeitvertreib, und wurde dann in meinem Hause aufgeführt, wobei nur wenige Leute anwesend waren, solche, die auch sonst jeden Abend zu mir kamen. Ich sage Ihnen das, um zu zeigen, daß ich dem Stück keinerlei Bedeutung zusprechen wollte und daß ich es, für den Augenblick wenigstens, in keiner Weise bekannt werden lassen möchte.

Nehmen Sie meine Entschuldigung gütigst an. Ich bin Ihr sehr ergebener

An Herrn Bettoli. Gewiß: ich habe in Neapel ein Quartett geschrieben und es ist privat in meinem Hause aufgeführt worden. Es ist auch richtig, daß mich verschiedene Gesellschaften um dieses Quartett baten und vor allen andern die sogenannte Gesellschaft für Kammermusik in Mailand. Ich habe es versagt, weil ich diesem Stück keinerlei Bedeutung zusprechen wollte und weil ich damals glaubte und noch heute glaube (vielleicht mit Unrecht), daß Kammermusik kein in Italien heimisches Gewächs ist. Ich will damit nicht sagen, daß nicht auch dieses Genre bei uns Wurzel fassen und von Nutzen werden könnte, aber ich möchte, daß es in unsern Gesellschaften, Lyzeen, Konservatorien neben Streichquartetten auch Gesangsquartette gäbe, mit denen man Palestrina und seine Zeitgenossen, wie auch Marcello aufzuführen hätte.

An Bettoli Parma, 27. Februar [1878]

Dem Herrn Cavagnari, der mich dringend um dieses Quartett bat, habe ich geantwortet, daß ich im Augenblick nicht die Absicht habe, es bekannt werden zu lassen. Ich kann Ihnen nur dasselbe sagen und Sie bitten, mir zu verzeihen und meiner Ergebenheit versichert zu sein.

Wir alle arbeiten, ohne es zu wollen, am Untergang unseres Theaters mit. Vielleicht bin auch ich, sind auch Sie und die andern dabei. Und wenn ich Ihnen etwas anscheinend völlig Ungereimtes sagen wollte, ich würde sagen, daß eigentlich die italienischen Konzertgesellschaften den Anstoß gaben; neuestens die Aufführungserfolge — nicht Programmerfolge des Scala-Orchesters in Paris. Ich hab's gesagt — steinigt mich nicht! Die Gründe anzuführen würde zu lange

An Giulio Ricordi [April 1878]

19*

Zeit brauchen. Aber in Dreiteufelsnamen: wenn wir in Italien leben, warum machen wir dann deutsche Kunst? Vor zwölf bis fünfzehn Jahren wählte man mich, ich weiß nicht, ob in Mailand oder sonst wo, zum Präsidenten einer Konzertgesellschaft. Ich lehnte ab und fragte: warum gründet ihr nicht eine Gesellschaft für Gesangsmusik? Die lebt in Italien — das andere ist eine Kunst für Deutsche. Vielleicht war das damals eine Versündigung wie noch heute — aber eine Gesellschaft für Gesangsmusik, die uns Palestrina, die besten seiner Zeitgenossen, Marcello und dergleichen zu Gehör brächte, würde uns die Liebe zum Gesang erhalten haben, wie sie sich in der Oper ausspricht. Jetzt soll alles von der Instrumentation, von der Harmonik herkommen. Alpha und Omega: Beethovens Neunte Symphonie, herrlich in den ersten drei Sätzen, ganz schlecht gearbeitet im letzten. An die Höhe des ersten Satzes wird niemand heranreichen, aber es wird ein leichtes sein, so schlecht für die Stimmen zu schreiben, wie das hier im letzten geschehen ist. Und gestützt auf die Autorität eines Beethoven werden sie alle rufen: so muß man's machen ...

Sei's drum! Mögen sie es denn derart treiben! Das wird sogar besser sein — aber dieses Besser wird zweifellos das Ende der Oper bedeuten. Die Kunst gehört allen Völkern, daran glaubt niemand mehr als ich. Aber sie wird von einzelnen Menschen ausgeübt, und da die Deutschen andere Kunstmittel haben als wir, ist ihre von der unsern auch innerlich unterschieden. Wir können nicht komponieren wie die Deutschen, oder sollten das doch nicht so tun, die Deutschen nicht so wie wir. Die Deutschen mögen sich unser

Kunstgut zu eigen machen, wie das zu ihrer Zeit Haydn und Mozart taten, die aber doch mehr symphonische Musiker geblieben sind. Auch daß Rossini einiges Formale von Mozart nahm, ist richtig — er bleibt doch immer Melodiker. Wenn man aber aus Mode, Neuerungssucht, vorgeblicher Wissenschaftlichkeit auf das Eigene in unserer Kunst Verzicht leistet und unseren Instinkt verleugnet, die freie natürliche Sicherheit unseres Schaffens, unser Fühlen, unser goldenes Licht — so ist das sinnlos und dumm.

An Vincenzo Torelli
S. Agata, 7. November 1878

Lieber Torelli, ich danke Ihnen für das schöne Büchlein, das so viel gute, feine Poesie enthält. Gern wäre ich Literat, Dichter, ich weiß nicht was, jedesfalls ein recht großes Tier, um ein gewichtiges, eindrucksvolles Urteil hinausposaunen zu können, eines von denen, danach dann die meisten Menschen mit offenem Mund dastehen müssen. Aber ich bin nichts als ein Bauer, wohl aus gutem Holz geschnitzt, aber zu keiner Zeit imstande, ein Urteil abzugeben, das auch nur zwei Groschen wert sein könnte. Ich habe so manchesmal Gedichte gefunden, die mir gefielen, Bilder, die mich begeisterten, wie der Heiland von Morelli, der so viel Unglücklichen Trost und Stärkung bringt (dieser Blick: er macht traurig und erhebt doch); und sogar dann und wann ein Musikstück gefunden, das mich interessierte — aber ich konnte nie etwas anderes sagen als: das gefällt mir. Und so sage ich von Ihren Gedichten: sie gefallen mir. Trotz alledem kann ich Ihnen nicht verzeihen, daß Sie dem Theater so lange Zeit fern geblieben sind. Sie haben da eine Verantwortung auf sich geladen, und die Herzogin von Bovino hat ein rechtes Verdienst, daß sie

Sie diesem Theater wieder zurückgegeben hat, für das Sie, lieber Achille, wirklich eine besondere Eignung haben. War es bei Ihnen Gleichgültigkeit? Ärger über das Publikum, über die Zeitungen?

Der rechte Dichter ist ein Held . . . Sie haben es selbst ausgesprochen. Was die Zeitungen anlangt — wer legt Ihnen die Verpflichtung auf, sie zu lesen? Und was das Publikum angeht — wenn Ihnen Ihr Gewissen sagt, daß Sie etwas Gutes gemacht haben, lassen Sie doch die Leute schimpfen, das ist ein gutes Zeichen. Die Gerechtigkeit hat schon ihren Tag und es ist für einen Künstler ein großer, ist der höchste Genuß, wenn er dann sagen kann: Dumme Kerle, ihr habt euch geirrt!

Meine Frau dankt Ihnen mit mir für dies alles und freut sich darüber mit mir.

An Clarina Maffei
Genua, 21. Februar 1879

Dank für das kleine Buch mit Gedichten des Professors Rizzi; ich werde es lesen und Ihnen dann darüber schreiben. Dank auch für die Zeitungsausschnitte, die Sie mir sandten; es sind Zeitungen, die ich kannte, weil sie mir irgend jemand, ich weiß nicht wer, direkt aus Mailand geschickt hatte. Unter diesen Zeitungen war eine, die sehr böse Sachen sagte, von Intrigen sprach, von Kamarilla und dergleichen. Ob daran etwas Wahres ist, weiß ich nicht und will es nicht wissen; aber ich weiß, daß dieses ganze Getue, dieser ganze Lärm um eine Oper, all das Lob, die Schmeichelei mich an die Vergangenheit denken macht (die alten Leute loben ja immer ihre eigene Zeit), als wir ohne Reklame, fast ohne irgend jemand zu kennen, dem Publikum unsere Schnauze hinhielten, und wenn wir Applaus bekamen, einfach

danke sagten oder auch nicht einmal das. Blies man uns an — nun, auf Wiedersehen ein andermal! Ich weiß nicht, ob das schön war, aber es war sicherlich mehr Würde dabei. Corticelli gab mir dann eine von diesen Zeitungen zu lesen, die mich einen ordentlichen Lacher kostete. Die Zeitung schlug vor, in der Scala einen Stein aufzustellen mit der Inschrift: „Im Jahr 1879 kam hieher ein Komponist aus der Fremde, dem man große Feste gab und ein Mahl veranstaltete; Präfekt und Bürgermeister waren zugegen. 1872 kam ein gewisser Verdi und brachte selbst seine „Aida“ heraus — man bot ihm nicht einmal ein Glas Wasser“ ...

Ja freilich, sagte ich mir da — ein Glas Wasser! Beinah hätte man mich geprügelt. Sie müssen das nicht wörtlich nehmen; dieser Satz will nur sagen, daß ich mich wegen der „Aida“ mit allen herumgeschlagen habe und daß mich alle wütend ansahen — wie ein wildes Tier. Ich beeile mich, Ihnen mitzuteilen, daß ich schuld war, ich ganz allein. Denn, die Wahrheit zu sagen, ich bin wirklich nicht sehr liebenswürdig im Theater ... und auch sonst. Ich habe das Unglück, nie zu verstehen, was die andern so gut verstehn. Und weil ich es eben nicht verstehe, gelingt es mir nie, eins von den schönen Worten herauszubringen, eine von den Phrasen, die alles in Entzücken aufgehen lassen. Nein, nie werde ich zum Beispiel einem Sänger sagen können: „Oh, Ihr Talent, Ihr Ausdruck! Man kann das nicht besser machen! Welch eine himmlische Stimme! Was für ein Bariton: seit fünfzig Jahren ist ein solches Phänomen nicht dagewesen. Und welch ein Chor! Welches Orchester! ... Es ist das erste Theater der Welt“ ... Oh, da geraten mir die Karten durcheinander! So und so oft habe

ich in Mailand sagen gehört (besonders als ich die „Forza“ herausbrachte) und einer sagte es dem andern nach: die Scala ist das erste Theater der Welt. In Neapel: San Carlo ist das erste Theater der Welt. Und früher sagte man in Venedig: Fenice — das erste Theater der Welt. In Petersburg: das erste Theater der Welt. In Wien: das erste Theater der Welt (und das würde auch ich vertreten). Und in Paris ist die Oper das erste Theater gleich von zwei oder drei Welten ...

So stehe ich denn da, mit wirrem Kopf, weit aufgerissenen Augen und offenem Mund, und sage, daß ich, der Kronzeuge, nichts von alldem verstehe. Sage nur noch, daß mir ein zweites Theater lieber wäre als so viel erste ...

Aber lassen wir diese Scherze! Ich würde viel mehr über sie lachen, wäre ich nicht gerade Künstler geworden ... Ich höre mit Vergnügen, daß Sie bei guter Gesundheit und wohlauf sind ...

An Opprandino Arrivabene
20. März 1879

Wir alle, Komponisten, Kritiker, Zuhörer haben unser Möglichstes getan, um in der Musik auf unsere nationale Eigenart zu verzichten. Jetzt sind wir am Ziel. Noch einen Schritt und wir werden auch da, wie so ziemlich überall, germanisiert sein. Es ist eine Herzstärkung, wenn man so sieht, wie jetzt überall Kammermusiken und Orchestergesellschaften gegründet werden und wiederum Kammermusik- und Orchestervereinigungen, Orchester- und Kammermusik — um das Publikum zu der „hohen“ Kunst heranzubilden, wie sie Filippi nennt. Manchmal kommt mir da ein sehr böser Gedanke und ich sage mir ganz im geheimen: wenn wir Italiener statt dessen lieber einen

Chor zusammenbrächten, um Palestrina, seine Zeitgenossen, Marcello und andere aufzuführen — wäre das nicht auch „hohe“ Kunst?

Und es wäre eine Kunst für Italiener. Das andere nicht... Aber still, sonst hört mich gar jemand...

An die Orchestergesellschaft der Scala Genua, 4. April 1879

Das Orchester der Scala unter Franco Faccio ging 1878 nach Paris, um Konzerte im Trocadéro zu geben. Verdi sollte solcherlei Konzertversuche patronisieren

Meine Herren, es tut mir leid, den ehrenvollen Titel nicht annehmen zu können, den mir die Herren anbieten. Wie Sie mit Recht sagen, sind mir diese Art Pflichten von Natur aus fremd und besonders in dem Ideenchaos von heute, wo allerhand Absichten und Bestrebungen gegen unsere eigensten Anlagen der italienischen Musik eine verkehrte Richtung gegeben haben. Mit diesem Chaos, aus dem sehr wohl eine neue Welt hervorgehen kann (nur nicht mehr die unsere), noch wahrscheinlicher aber das Nichts, will ich mich nicht befassen müssen. Ich hege indes die heißesten Wünsche für das Gedeihen der Instrumentalmusik und halte nur lebhaft fest an dem Verlangen, daß auch das andere Genre gleicherweise Pflege finde, damit Italien jene Kunst zurückbekomme, die unser war und von aller übrigen einst geschieden.

Es ist recht, das Publikum, wie die Doktoren sagen, zu der „hohen“ Kunst zu erziehen, aber ich glaube, daß die Kunst eines Palestrina und Marcello gleichfalls „hohe“ Kunst ist... und es ist die uns eigene.

Mit diesen Worten will ich kein Urteil fällen (Gott verhüte das!), nicht einmal einer Meinung Ausdruck geben. Was ich sage, hat nur den Zweck, in gewisser Hinsicht meinen Entschluß zu rechtfertigen.

Ich bitte die Herren, meine Entschuldigung gelten zu lassen und wünsche dem neuen Unternehmen einen

glänzenden Erfolg. Mit aller Hochschätzung bin ich Ihr ergebener

An Giulio Ricordi S. Agata, 26. August 1879

Rossini soll gesagt haben, daß Verdi nie eine Buffo-Oper schreiben könnte

Lieber Giulio, ich habe in Ihrer „Gazzetta" die Worte von Dupré über unsere erste Begegnung gelesen und auch den gewissen Ausspruch des Jupiters Rossini (wie ihn Meyerbeer nannte). Da sehe einmal einer an! Durch zwanzig Jahre habe ich einen Text zu einer komischen Oper gesucht und jetzt, wo ich sagen darf, daß ich ihn gefunden habe, suggerieren Sie dem Publikum ein tolles Verlangen, mir die Oper auszupfeifen, ehe sie noch geschrieben ist; damit schädigen Sie meine Interessen wie die Ihren.

Aber seien Sie unbesorgt! Sollte mich zufällig, versehentlich, unglücklicherweise, trotz dem Vernichtungsspruch, mein böser Genius doch dahin bringen, daß ich diese Buffo-Oper schreibe, noch einmal — seien Sie unbesorgt! Ich werde damit einen andern Verleger zugrunde richten!

Leben Sie wohl. Ich bin der Ihre. G. Verdi

An Giulio Ricordi Ende August 1879

Das Stück aus dem Buch von Dupré konnte in Ihrer „Gazzetta", so meinte ich, keinen andern Sinn haben als den, mir zu sagen: Maestro, schreiben Sie ja keine komische Oper! Und so glaubte ich mich verpflichtet, Ihnen zu antworten: „Ich werde einen andern Verleger zugrunde richten." Wenn ich nun diese Oper schreibe und Sie sich zugrunde richten lassen wollen — um so schlimmer für Sie.

Ihr Besuch mit einem Freund (der natürlich Boito wäre) wird mir immer angenehm sein. Aber gestatten Sie mir, darüber völlig klar zu sprechen. Ein Besuch von Ihnen würde mich zu sehr verpflichten. Sie wis-

sen, wie dieser Schokoladeplan entstanden ist. Sie speisten mit mir und Faccio. Man sprach von „Othello“, sprach von Boito. Am Tag darauf brachte mir Faccio den Boito: drei Tage darauf brachte mir Boito die Skizze zum „Othello“. Ich las sie und fand sie gut. Ich sagte ihm: Führen Sie die Dichtung aus, sie wird immer für jemand gut sein, für Sie, für mich, für einen andern usw.... Kommen Sie jetzt mit Boito, so muß ich das Opernbuch lesen. Entweder finde ich es dann durchaus gut und Sie lassen es mir zurück — dann bin ich in gewisser Hinsicht gebunden. Oder ich finde es zwar gut, rege aber Boito zu einigen Änderungen an und er erklärt sich einverstanden — dann bin ich noch mehr gebunden. Oder aber es gefällt mir nicht — dann wäre es zu arg, ihm mein Urteil ins Gesicht zu sagen. — Nein, nein, Sie sind schon zu weit gegangen. Jetzt muß man haltmachen, ehe es zu allerhand Schwatz und Ekel kommt. [...]

Schokolade-Plan: „Othello“

Lieber Em[anuele Muzio], wie es da nun einmal stand, habe auch ich eingesehen, daß ich die „Aida“ nicht mehr versagen konnte; aber, inter nos, ich bin damit gar nicht zufrieden. Entweder ich komme nicht nach Paris und die Oper wird matt, saftlos, ohne alle Wirkung gegeben; oder ich komme und verzehre mich an Leib und Seele.

An Emanuele Muzio S. Agata, 7. Oktober 1879

Nur ungern und nach vielem Zögern hatte sich Verdi entschlossen, „Aida“ an der Pariser Großen Oper aufführen zu lassen. In der Folge übernahm er es doch, die Aufführung einzustudieren (1880) und zu dirigieren

Escudier bleibt, der er ist, er, immer er. Dieser letzte „Aida“-Vertrag ist wieder eine böse Tat. Wäre es wenigstens Heugel gelungen, das Recht an „Aida“ zu erwerben, dann wäre ich Escudier für immer los. Dieser Mensch macht es mir noch schwerer, nach Paris zu kommen. Nach 30 und mehr Jahren einer Verbindung zwischen Verleger und Komponist hält

es schwer, ein Ende zu machen. Alle, die jetzt sagen, daß er ein Gauner ist, würden ein Geschrei gegen mich erheben, wenn ich einen andern Verleger nähme. So geht es auf der Welt!

Die italienischen Zeitungen billigen mein Nachgeben in dieser Sache nicht. Noch gestern erzählte der „Corriere della Sera", daß ich nach den vielen Ungezogenheiten gegen mich die „Aida" nicht hergegeben hätte. Wer weiß, was sie schreiben werden, wenn sie nun erfahren, daß ich es dennoch tat. Und das Schönste ist, sie hätten zehnmal recht. Capponi, der mir auch seinerseits wegen der Pariser „Aida" geschrieben hat, soll, wenn ihm was rechtes einfällt, in der „Fanfulla" und in der „Perseveranza" einmal sagen, daß ich aus so und so viel Erwägungen nicht umhin konnte, zu tun, was ich getan habe . . .

Lassen Sie diesen meinen Brief nicht drucken. Sie können ihn zu lesen geben, wem Sie wollen, aber drucken lassen — nein: es würde unter diesen Umständen so aussehen, als wollte ich von den Herrschaften in der Großen Oper Gnaden erbetteln.

Welch ein Hin und Her! Was für Verdrießlichkeiten! Was für Plagen! Daß man nicht einmal in S. Agata ungestört bleiben kann!!

Leben Sie wohl. Der Ihre

An Domenico Morelli
Genua,
6. Januar 1880

Lieber Morelli, Dank, tausend Dank für die beiden Photographien. Ich habe noch andere Photographien, Holzschnitte und dergleichen von Deinem Meisterwerk aufgehoben, aber was Du jetzt geschickt hast, gibt mir eine vollkommenere Vorstellung. Dieses Gemälde, „Die Versuchungen", muß aber auch schön sein! Was meinst Du? Ich habe so viel davon reden

hören, so viel darüber gelesen, daß ich gar nicht dazukomme, es selbst anzusehen.

Und wie schön ist dieser Entwurf zu einem „König Lear“! Erschütternd wie der Gegenstand! Wie stark im Ausdruck muß wohl die Gestalt des alten Kent sein!

Warum machst Du nicht ein Gegenstück zu diesem Entwurf: eine Szene aus „Othello“?

Zum Beispiel: Othello erwürgt die Desdemona; oder besser noch (weil neuer), Othello, von Eifersucht überwältigt, sinkt um... Jago schaut zu und sagt mit seinem höllischen Lächeln: „Wirk, meine Arzenei!“

Ist das eine Gestalt, dieser Jago!!!

Nun? Wie denkst Du darüber?

Schreib mir, arbeite, das ist noch besser, und drücke mir die Hand! Ich umarme Dich in größter Bewunderung

An Domenico Morelli
Genua, 7. Februar 1880

Lieber Morelli, gut, ganz gut, sehr gut, mehr als gut! Jago mit dem Äußeren eines Kavaliers!

Du hast es getroffen! Oh, ich habe es gewußt, ich war da ganz sicher. Ich glaube ihn zu sehen, diesen Priester, das heißt diesen Jago mit der Miene eines Gerechten! Also vorwärts! Mach geschwind ein paar Federstriche und schick mir diese Bildskizze her, aber rasch, sehr rasch! Geradeswegs aus dem Einfall! Und so wie es eben aufs Papier kommt! Mach es nicht für Maler, sondern für einen Komponisten!

Spiel nicht den Bescheidenen, sag ja nicht, daß Du Dich ganz klein fühlst, denn schau, es ist unnütz, ich glaub's Dir nicht. Wenn einer so viel geleistet hat wie Domenico Morelli, so redet er nicht erst viel und

spricht wie sonst ein Sterblicher, sondern er blickt in sich und sagt zu sich selber: ich bin ich und noch einmal ich.

Also her mit der Skizze!

Knieende Brüder: „Forza"

Schön ist die Szene der knieenden Brüder: „O Königin der Engel" ... Aber das ist ein Opernstoff. Dieser Jago ist Shakespeare, ist der Mensch, das heißt ein Stück vom Menschen, das Tier.

An Arrigo Boito
Genua, 2. April 1881

Statue: im Foyer der Scala

Lieber Boito, voriges Jahr um diese Zeit fuhr ich von Mailand ab und der Zug hatte sich noch kaum in Bewegung gesetzt, als ich auch schon meinen und unser aller Irrtum einsah, daß wir diese Statue aufgestellt haben. Ich beriet mit Giulio, wie man Abhilfe schaffen könnte, aber es kam nichts heraus. Danach hielt ich es für das Beste, mich von allem, was mit dieser Sache zusammenhängt, durchaus fernzuhalten. Da es aber nun einmal so weit gekommen ist, glauben Sie nicht, lieber Boito, daß ich mit dem Anerbieten einer Summe für die Statue Bellinis den Glauben erwecken könnte (oder daß man so tun werde, als glaubte man), ich böte die eine an, damit man die andere hinsetze? Sie werden mir antworten, daß für die erste Statue sogleich das nötige Geld beisammen war, und das mag wahr sein. Trotzdem hätte ich dann Geld geboten für Statuen, die zu gleicher Zeit aufgestellt werden sollen. Der Sinn ist derselbe und die meisten Leute werden wohl nicht unterscheiden wollen und können, ob die Spende für die Statue von Bellini, für meine eigene oder für alle beide gedacht war.

Seit dem Mai oder Juni des vergangenen Jahres habe ich Ricordi mitgeteilt, daß ich bereit wäre, eine

Summe von ...... zu spenden, wenn man es dahin brächte, daß von beiden Statuen nicht mehr gesprochen, sondern das ganze Geld für wohltätige Zwecke bestimmt würde. Das wäre noch immer am besten, nützlichsten und mir am angenehmsten. Wenn es aber trotzdem nicht geschehen kann, bin ich genötigt (und ich ermächtige Sie, lieber Boito, das der Kommission mitzuteilen), meinen Namen in die Liste der Spender für eine Statue Bellinis einzutragen und den Betrag anzubieten, der da noch fehlt — aber unter der Voraussetzung, daß man jetzt meine Statue nicht dazu setzt, jetzt nicht und später nicht, sofern ich es nicht besonders erlaube.

Antworten Sie mir darauf so bald wie möglich. Ich bin immer der Ihre

Nachschrift. Ich reise morgen für einige Tage nach S. Agata. Richten Sie also den Brief nach Busseto.

An den Unterrichtsminister als Dank für die Ernennung (11. 4. 80) zum Ritter des Großkreuzes vom Orden der Italienischen Krone [April 1880]

Euer Exzellenz, was ich geleistet habe, ist wenig genug, mir die hohe Ehrung zu verdienen, die mir Seine Majestät der König zuzuerkennen geruhte; doch bin ich dafür im Tiefsten dankbar. Aber wenn die Verdienste in der Kunst, meinem Beruf, klein und gering sind, ist dafür meine Liebe zum Vaterland immer groß gewesen und glühend der Wunsch, ihm Ehre zu machen, soweit es meine Kräfte vermochten.

Wollen Euer Exzellenz Seiner Majestät dem König meinen Dank und meinen tiefen Respekt vermelden.

Ich bitte Eurer Exzellenz meine Verehrung und Ergebenheit aussprechen zu dürfen.

An Opprandino Arrivabene
S. Agata
27. Mai 1881

Frankreich hatte Tunis besetzt – ein Schlag gegen Italien

Lieber Arrivabene, bist Du närrisch?! Den „Boccanegra“ in Paris spielen lassen?! Glaubst Du, daß ich in dieser Zeit dahin ginge? Nie! Nicht für alles Geld der Erde. Wir haben einen argen Schlag bekommen! Freilich sind wir, wir allein schuld! Eine so .... Regierung (Du kannst das Beiwort selbst einsetzen) ist in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft unmöglich. Ich spreche nicht von rot, weiß, schwarz ... wenig bekümmern mich die Formen, wenig die Farben. Ich betrachte die Geschichte, lese von großen Taten, großen Vergehen, großen Tugenden, ob nun Könige, Priester, Republikaner an der Macht waren. Wenig kümmert mich das alles, ich wiederhole es. Was ich von den Regierenden verlange, ist, daß sie Bürger von bedeutenden Gaben und fleckenloser Ehrenhaftigkeit seien. Und ich gerate in die ärgste Verzweiflung, wenn ich einen Mann von höchster Begabung, einen tapfern, weisen, unbedingt ehrlichen Menschen wie Sella verlacht, verspottet, verleumdet sehe; noch einmal: ich gerate in Verzweiflung über mein Vaterland. Unsere Zukunft erscheint mir in einem traurigen Licht. Die Linke zerstört Italien.

Und die Franzosen geben uns den Gnadenstoß. Die Franzosen haben uns nie geliebt; seit 1870 hassen sie uns. Einen Vorwand werden sie finden. Und wer verteidigt uns dann? Vielleicht Cairoli? Oder die Garibaldiner?

Wir haben alle übrigen Nationen vor den Kopf gestoßen. Sie werden den Dingen ihren Lauf lassen und lachen.

Sprechen wir nicht weiter. Du siehst, ich bin nicht froh gestimmt und nicht in der Laune, von anderem

zu reden. Ich wollte Dir nur sagen, daß ich bin und bleiben werde der Deine

An Domenico Morelli
S. Agata, 24. September 1881

Lieber Morelli, „und was sagt Ihr dazu?“ Es sind Worte aus Deinem letzten Brief ... Nun, ich sage: hieße ich Domenico Morelli und wollte ich eine Szene zum „Othello“ machen, und gerade die, wo Othello in Ohnmacht fällt, ich würde mir wirklich nicht den Kopf zerbrechen über die Bühnenanweisung „vor der Festung“. In dem Buch, das Boito für mich gemacht hat, ereignet sich diese Szene im „Innern“ und ich bin damit sehr zufrieden. Innen oder außen, darauf kommt es nicht an. Darüber muß man sich auch schon deshalb nicht so viel Skrupel machen, weil zu Shakespeares Zeit die Gestaltung der Szene, wie man ja weiß, nach jedermanns Belieben ausfiel ... Daß Jago ein schwarzes Kostüm haben soll, wie er eine schwarze Seele hat — man kann's nicht besser ausdenken; aber ich verstehe nicht, warum Du den Othello in venezianische Tracht stecken willst. Ich weiß sehr wohl, daß dieser General im Dienst der Erlauchten Republik, der sich Othello nannte, einfach ein Venezianer Giacomo Moro war. Aber da Meister William einen wirklichen Mohren haben wollte, ist das eine Angelegenheit des Meisters William. Türkisches Kostüm für Othello wird nicht gut passen; aber warum sollte es nicht möglich sein, ihm ein äthiopisches zu geben, ohne den gebräuchlichen Turban? Was die Gestalt des Jago anlangt, ist das schon eine ernstere Sache. Du möchtest ihn klein haben, wie Du sagst, mit nicht sehr feingebildeten Gliedmaßen, wenn ich recht verstanden habe, einen von diesen schlauen Kerlen, die bösartig und spitz sind wie eine Klinge. Wenn Du ihn

so siehst, mach ihn so. Aber wenn ich Schauspieler wäre und den Jago zu geben hätte, würde ich lieber eine magere, große Figur haben mit dünnen Lippen, kleinen Augen nahe der Nase wie bei den Affen, die hohe Stirn stark rückwärts geneigt, mit deutlich entwickeltem Hinterkopf; und sein Gehaben wäre das eines Zerstreuten, nonchalant, gleichgültig gegen alles, skeptisch, witzelnd; er müßte Gutes und Schlechtes leichthin sagen und mit der Miene eines Menschen, der an alles andere eher denkt als an das, was er spricht. Würde ihm jemand den Vorwurf machen: „Aber was du da sagst, was du vorschlägst, ist doch eine Gemeinheit" — er könnte ganz gut antworten: „Wirklich? Das hätte ich nicht geglaubt... Nun, dann sprechen wir nicht mehr davon!" Ein Kerl wie der kann alle hintergehen und bis zu einer gewissen Grenze, auch die eigene Frau. Ein kleiner, bösartiger Bursche macht sich bei allen verdächtig und hintergeht niemand. Amen. Lach nur, ich lache ja auch über dieses ganze Gerede! Aber ob nun Jago groß oder klein wird, Othello Türke oder Venezianer, mach das alles nur, wie Du willst; es wird schon gut werden. Nur nicht zu viel nachdenken! Vorwärts, vorwärts, vorwärts... rasch... Ich grüße Dich und Deine liebe Frau und bin Dein ergebener

An Opprandino Arrivabene
Genua, 23. Dezember 1881

Übersetzt aus Bragagnolo, Verdi

Gestern abends bin ich aus S. Agata gekommen, wo ich zwei Tage war. Du sagst wohl: was zum Teufel hat er jetzt auf dem Land zu tun gehabt? Aber Du weißt (vielleicht habe ich es Dir übrigens gar nie geschrieben), daß ich am Bauen bin; daß ich voriges Jahr eine Meierei habe bauen lassen und heuer zwei noch größere, und daß da ungefähr zweihundert Ar-

beiter beschäftigt sind, die bis jetzt Arbeit gehabt haben; denen mußte ich nun Befehle geben, daß sie weiterhin arbeiten können, sobald der Frost das wieder gestattet.

Die Arbeiten sind für mich nicht notwendig; solche Bauten werden den Ertrag meines Gutes nicht um einen Heller erhöhen. Aber die Leute haben ein bißchen Verdienst, und in meinem Dorf gibt es eben keine Auswanderung.

An Opprandino Arrivabene [1881]

Übersetzt aus Bragagnolo, Verdi

Seit ungefähr zwei Wochen sind wir völlig in S. Agata. Ich sage völlig, weil ich schon einige Male hergekommen war, um ein wenig nach den Arbeiten zu sehen, die ich während des Winters draußen auf den Feldern wie auch im Hause ausführen lasse. Sähest Du das Haus (wann kommst Du und siehst es Dir an?), Du würdest es gar nicht mehr erkennen!

Du sagst wohl, daß ich ein bißchen närrisch bin; aber doch wohl nicht so sehr, wie es scheint. Vor allem haben mir diese Arbeiten Zerstreuung verschafft; dann habe ich einiges Geld aufgewendet und so wurden die vielen armen Arbeiter in Nahrung gesetzt. Denn Ihr müßt wissen, Ihr Bewohner der Städte, daß das Elend unter den armen Leuten groß, sehr groß, übergroß ist — und wenn man dagegen nicht, sei es nun von oben, sei es von unten her, irgend was unternimmt, so wird das ein oder das andere Mal zu argem Unheil führen... Schau! Wenn ich Regierung wäre, ich würde mich nicht so sehr um die Parteien kümmern, ob es nun die Weißen, Roten, Schwarzen sind — sondern ich würde an das tägliche Brot denken, das man essen muß. [...] Aber sprechen wir nicht von Politik — davon versteh ich nichts und ich

kann sie nicht leiden, zum mindesten die nicht, die man bisher getrieben hat . . .

An Baron Hoffmann
S. Agata, 31. Oktober 1882

An Herrn Baron Hoffmann, Generalintendanten der Hoftheater in Wien. Ganz besonders geehrt durch Ihr geschätztes Schreiben, fühle ich mich verpflichtet, Ihnen zu bestätigen, was Ihnen Herr Ricordi geschrieben hat. Ich arbeite tatsächlich an einer neuen Fassung des „Don Carlos", den ich kürze und auf bloß vier Akte bringe. Das ist eine nicht sehr angenehme, eher langwierige Arbeit, aber es wird nicht lange dauern, so ist sie fertig und Sie können das Werk dann aufführen lassen, wann es Ihnen genehm und passend scheint.

Ich werde Ihnen überaus dankbar sein für ein Telegramm, wie Sie es mir nach der ersten Aufführung des „Simone Boccanegra" zu senden versprachen.

Wollen Sie, verehrter Herr Baron, meine achtungsvollsten Grüße entgegennehmen. Mit dem Ausdruck meiner Ergebenheit der Ihre

An Opprandino Arrivabene
Genua, 17. März 1882

Was Ansichten über Musik anlangt, darf man nicht engherzig sein, und soweit es auf mich ankommt, bin ich überaus duldsam. Ich gönne den Melodikern ihren Platz, den Harmonikern, den Trockenheitsanbetern — die um jeden Preis trocken sein wollen, weil das zum guten Ton gehört; ich befreunde mich mit der Vergangenheit, der Gegenwart und ich würde mich auch mit der Zukunft befreunden, wenn ich etwas von ihr wüßte und sie gut fände. Mit einem Wort: Melodie, Harmonie, Koloratur, Deklamation, Instrumentation, Lokalkolorit (ein Wort, das man so häufig anwendet, obgleich es nur dazu dienen muß, zu verbergen, daß

man sich dabei nichts denkt): das alles sind nur Mittel. Macht mit diesen Mitteln gute Musik und ich nehme alles, nehme jedes Genre hin. Im „Barbier" zum Beispiel ist die Phrase „Signor, giudizio per carita" weder Melodie noch Harmonie: sie ist bloß den Worten gemäß deklamiert, steht am rechten Fleck, ist innerlich wahr und sie ist Musik... Amen.

An Opprandino Arrivabene
5. Juni 1882

[...] Berlioz war ein armer, kranker Mensch, der gegen alle wütete, heftig und bösartig war. Seine Begabung war sehr reich und mächtig; er hatte den Sinn fürs Orchester und wußte um viele Instrumentalwirkungen vor Wagner (die Wagnerianer geben das nicht zu, aber es ist so). Er konnte sich nicht mäßigen; es fehlte ihm die Ruhe und ich möchte sagen, die Ausgewogenheit, aus der sich erst vollendete Kunstwerke ergeben. Er ging immer über die Grenzen, auch wenn er sonst Löbliches zustande brachte.

Seine Pariser Gegenwartserfolge sind zu einem guten Teil gerecht und verdient; aber sie sind noch mehr auch Reaktion. Man hat ihm bei Lebzeiten so übel mitgespielt... Jetzt ist er eben tot: Hosianna!!

An Giuseppe Piroli
Genua,
2. Februar 1883

Ein neuer Versuch des Ministers Baccelli, Verdi zu einem „Programm" heranzuziehen, wie er ein ähnliches unter Correnti entworfen hatte

Lieber Piroli, der Wunsch des Ministers, unsere Musikschulen zu reformieren, erfüllt mich mit Bewunderung, aber ich halte es nicht für möglich, zu einem guten Ende zu kommen. Heute findet man weder Lehrer noch Schüler mehr, die nicht von der deutschen Sucht befallen sind, und man könnte auch keine Kommission bilden, die von dieser Krankheit frei wäre, einer Krankheit, die wie jede andere ihren Lauf nehmen muß. Zur Stunde werden sie weder Kommissionen noch Programme noch Reglements

heilen. (Erinnern Sie sich an das Reglement, das zur Zeit des Ministeriums Correnti in Florenz entworfen wurde!)

Abhilfe gegen das Übel könnte es vielleicht geben:

1. wenn sich ein neuer Mann fände, jung, Künstler von Genie, unbeeinflußt von der Schule;

2. wenn die Theater zur Blüte zu bringen wären.

Unsere Musik muß zum Unterschied von der deutschen, deren Symphonien in Sälen, deren Kammermusik im Hause bestehen kann, die unsere, sage ich, muß ihren Platz hauptsächlich im Theater finden. Nun können die Theater ohne die Hilfe der Regierung nicht mehr bestehen ... Die Tatsache läßt sich nicht mehr leugnen: sie müssen alle notgedrungen schließen und nur ausnahmsweise fristet noch eines kümmerlich sein Leben. Die Scala, ja sogar die Scala, wird vielleicht im nächsten Jahr geschlossen.

Bei diesen meinen Überzeugungen ist es mir nicht möglich, an einer Kommission teilzunehmen, die, nach meiner Meinung, der Kunst keine Hilfe bringen könnte.

Übermitteln Sie dem Herrn Minister mein lebhaftes Bedauern und entschuldigen Sie mich. Ich schreibe ihm erst zwei Tage später, um Ihnen Zeit zu geben, ihn vorher zu verständigen. Sagen Sie ihm, daß ich wirklich traurig bin, wenn ich ihm diese Antwort auf eine so freundlich-liebenswürdige Einladung zuteil werden lassen muß. Ihr ergebener

An Giulio Ricordi 14. Februar 1883

[...] Traurig, traurig, traurig.

Wagner ist tot!

Als ich gestern die Depesche las, war ich, das darf ich wohl sagen, völlig niedergeschmettert. Hier

Triste Triste Triste!

Wagner è morto!

Leggendone jeri il dispaccio
ne fui, oso dire, atterrito.
Non discutiamo. — È una
grande individualità che
sparisce! Un nome che
lascia ~~una~~ impronta potentissima ~~potente~~.
nella storia dell'arte!

schweigt jede Erörterung. Es entschwindet uns eine große Persönlichkeit. Ein Name, dessen Spur in der Geschichte der Kunst nicht untergehen wird ...

An Francesco Florimo Genua, 12. März 1883

Lieber Florimo, ich lese soeben in der „Gazzetta Musicale" von Ricordi, daß anfangs April ein Buch von Ihnen erscheinen soll, in dem auch „ein programmatischer Brief von Verdi an Florimo abgedruckt sein wird, das Konservatorium in Neapel betreffend".

Sie wissen, daß ich die laute Öffentlichkeit nie geliebt habe; aber jetzt ist sie mir ekelhaft, ja fast aufreizend. Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie den Platz, an dem der Brief stehen sollte, frei ließen. Geht das nicht, so fügen Sie freundlichst Ihrem Buch eine Anmerkung bei, die meinen Wunsch kundgibt.

Bleiben Sie gesund! Ich bin Ihr ergebener

An Giulio Ricordi Genua, 24. März 1883

Maurel: später der erste Jago und Falstaff

Lieber Giulio, ich lese heute morgen in der „Fanfulla": „Maurel hat uns neuerlich erzählt, daß Verdi große Überraschungen für die musikalische Welt vorbereitet und daß er den jungen Zukunftsmusikern mit seinem ‚Jago' den Meister zeigen wird."

Gott behüte mich davor!

Es war nie meine Absicht und wird das nie sein, jemand „den Meister zu zeigen". Ich bewundere ohne irgend welches schulmäßige Vorurteil alles, was mir gefällt; ich selbst schreibe, wie mir ums Herz ist, und lasse die andern machen, was sie wollen.

Übrigens habe ich bis jetzt noch nichts von diesem „Jago" oder vielmehr „Othello" niedergeschrieben und weiß nicht, wie ich es damit in Zukunft halten werde. Ich bin immer der Ihre

Nachschrift. Richten Sie ein Artikelchen in diesem Sinne zu; oder veröffentlichen Sie diese meine Worte hier so rasch wie möglich in irgend einer großen Zeitung.

An Franco Faccio Genua, 27. März 1883

Lieber Faccio, zwei Zeilen, Dank für Ihre freundliche Bereitwilligkeit zugunsten des von mir empfohlenen Mannes. Zwei weitere Zeilen in einer Sache, die mich selbst angeht.

Der „Pungolo" berichtet nach dem Neapler „Piccolo" das folgende: Was den „Jago" anlangt, sagte Boito, daß ihn der Stoff fast wider Willen gepackt habe; als er aber fertig war, habe er bedauert, ihn nicht selbst komponieren zu können. Diese Worte werden wohl, bei einem Bankett gesprochen, nicht allzuviel Bedeutung gehabt haben; unglücklicherweise bieten sie Anlaß zu allerhand Auslegereien. Man könnte zum Beispiel sagen, daß ich ihm den Stoff sozusagen aufgezwungen habe. Aber soweit ist das noch nicht sehr schlimm; Sie wissen übrigens, wie es dabei wirklich zugegangen ist. Das Schlimmste ist, daß Boito, wenn er bedauert, seinen Text nicht selbst komponieren zu können, natürlicherweise durchblicken läßt, er könne nicht hoffen, daß ich ihn so komponieren würde, wie er das gern möchte. Ich gebe das vollkommen zu, gebe es durchaus zu und eben deshalb wende ich mich an Sie, den ältesten, den aufrichtigsten Freund des Boito; Sie sollen ihm, wenn er nach Mailand kommt, mündlich, nicht brieflich mitteilen, daß ich ihm ohne jeden Schatten von Ressentiment, ohne jede Ranküne irgend welcher Art sein Manuskript unberührt zurückgebe. Mehr noch — da ich dieses Opernbuch zu Eigen er-

worben habe, biete ich es ihm als Geschenk an, so wie er die Absicht hat, es zu komponieren. Nimmt er an, so darf ich die freudige Hoffnung hegen, damit der Kunst gedient und genützt zu haben, die wir ja alle lieben ... Verzeihen Sie die Mühe, die ich Ihnen bereite. Aber da die Sache diskret behandelt werden muß, gäbe es niemand, der dafür besser geeignet wäre als Sie.

Bleiben Sie gesund. Ich bin der Ihre

An Clarina Maffei
S. Agata, 11. Oktober 1883

Liebe Clarina, ich habe alles erfahren, Ihren Mut bewundert und kann jetzt, nachdem die erste Aufregung vorbei ist, Ihre ganze Niedergeschlagenheit wohl verstehen. Es gibt keine Worte, die Trost bieten könnten in derlei Unglück. Und ich werde Ihnen nicht lediglich das eine dumme Wort „Mut" sagen: ein Wort, das mich immer in Wut gebracht hat, wenn es mir gelten sollte. Weiß Gott, ja! Trost gibt es für Sie nur in Ihrer Seelenstärke, Ihrer geistigen Unerschütterlichkeit.

An meinem bißchen Geld soll es nicht fehlen. Ich danke Ihnen ...

Gute Gesundheit dort in Ihren Bergen! Nehmen Sie einen Vorrat für Mailand mit.

Gesundheit, ja, Gesundheit! Ich hab mich darum seit vielen Jahren nicht mehr bekümmert. Aber ich weiß nicht, wie das in Zukunft werden soll.

Die Jahre werden mir allgemach zu viel und ich denke ... denke mir, daß das Leben etwas arg Dummes, schlimmer noch, Unnützes ist. Was tun wir? Und was sollen wir tun? Nimmt man alles zusammen, so gibt es eine einzige, beschämende, überaus traurige Antwort: Nichts!

Adieu, meine liebe Clarina. Meiden wir alle diese traurigen Dinge, halten wir sie, soweit wir das können, von uns fern — und seien wir einander gut, solang das noch möglich ist...

An Gräfin Negroni-Prati
S. Agata, 11. November 1883

Liebe Signora Peppina [Negroni-Prati], es war mir durchaus nicht recht, daß sich meine Freunde daran erinnerten, wie ich unlängst am Abend um halb 10 Uhr volle 70 Jahre alt geworden bin!! Siebzig ist eine schöne Zahl — da kann man nichts sagen. Ich möchte ja auch, daß an mir der Wunsch in Erfüllung ginge, den Sie am 70. Geburtstag des armen Hayez aussprachen, der immer weiter gearbeitet und noch weitere 21 Jahre gelebt hat. Aber wozu wäre das eigentlich gut? Und dann... arbeiten?... Zu welchem Ende? Für wen? Ich breche ab. Ich würde sonst dahinkommen, allzu Trauriges zu sagen, allzusehr jenem Humor auf dunklem Grund zu Leibe zu gehen, den Sie immerhin noch besitzen. Sie sprechen mir von Jugenderziehung in vergangenen Tagen. Welch ein Unterschied, rufen Sie aus! Das ist wahr, nur allzu wahr. Aber man muß sich eingestehen, daß damals ein großer, hoher, edler Gedanke alle Welt beherrschen konnte. Heute findet man alles schon fertig vor. Was sollen da Erinnerungen, was Dankbarkeit für die armen Toten von damals, was Bewunderung und Nachfolge, wie man das früher verlangte? Und dann, meine liebe Signora Peppina — Sie kennen doch die Welt und wissen, daß Dankbarkeit für die meisten Menschen eine Last ist. Es ist schrecklich, sich das sagen zu müssen — aber es ist so.

Genug, genug, genug! Wir werden die Welt nicht ändern.

An Giulio Ricordi Genua, 13. Dezember 1883

Lieber Giulio. „„. . . Verdi kommt nach Mailand. Er wird bei den Proben des „Don Carlos" anwesend sein und, wie wir hoffen wollen, natürlich auch der ersten Aufführung beiwohnen." Diese Worte des „Corriere" verpflichten mich dem Publikum gegenüber, das danach den Anspruch erheben könnte, daß ich ihm, was Gott verhüten möge, die üblichen Kratzfüße vormache und ein liebes Gesicht zeige! Ich habe Ihnen gestern einen Bleistiftzettel aus Fiorenzuola geschrieben: Sie mögen doch diese Reklamenotiz dementieren lassen, sonst komme ich nicht nach Mailand. Ich wiederhole das heute.

Man kann nicht sagen (wie Sie das tun), daß man mit der Oper am 2., am 3., überhaupt zu einem bestimmten Datum herauskommen werde. Erzählen Sie mir nicht, daß die Sänger probiert sind und das Werk kennen. Ich glaube es nicht. Zweierlei können sie gewiß nicht: deutlich aussprechen und im Tempo bleiben. Das ist aber beim „Don Carlos" wichtiger als in allen meinen andern Opern.

Faccio kann mit den Proben zum „Don Carlos" beginnen oder damit fortfahren. Ich empfehle ihm, ich bitte ihn, daß er besonders auf Deutlichkeit der Aussprache und auf die richtigen Zeitmaße achte. Vielleicht ist das meine Pedanterie! Aber was wollen Sie? Die Oper ist nun einmal so komponiert und man muß sie so aufführen, um einen Erfolg erhoffen zu dürfen.

Sowie ich diesen Artikel dementiert finde, komme ich nach Mailand. Sie erlauben, daß ich Ihnen immer wieder sage: ich komme nur zu einigen Proben, besonders zu denen der neuen Stücke. Mehr nicht. Mehr nicht. Mehr durchaus nicht . . . Leben Sie wohl.

An Giulio Ricordi 26. Dezember 1883

Sie wissen wie ich, daß es Leute gibt, die gut sehen und richtige, klare, reine Färbungen lieben. Andere haben ein bißchen den Star und lieben verblaßte und verwischte. Das ist jetzt Mode und ich mißbillige nicht, daß man sich an die Mode hält (man soll ja mit seiner Zeit gehn), aber man müßte dabei ein bißchen kritisch sein und seinen gesunden Menschenverstand behalten! Also weder „Vergangenheits-" noch „Zukunftsmusik". Es ist wahr, ich habe gesagt: „Kehren wir zu den Alten zurück!" Aber ich meine die Alten, die eine sichere, feste Grundlage haben; meine jenes Alte, das jetzt von modernen Auswüchsen verdrängt worden ist und auf das man früher oder später wird unfehlbar zurückkommen müssen. Lassen wir nur jetzt den Strom über seine Ufer treten! Dämme werden sich schon von selbst bilden.

Burgmein: Komponisten-Pseudonym des Verlegers Giulio Ricordi

Peppina dankt für die Klavierstücke von Burgmein, die Sie ihr geschickt haben. Und ich danke Ihnen für die vier spanischen Gesänge, die hübsch und charakteristisch sind. Meine Verehrung, bleiben Sie gesund und haben Sie gute Feiertage!

An Opprandino Arrivabene Genua, 26. April 1884

Deine Wünsche kamen mit den allerersten; sie sind mir doppelt lieb, denn sie kommen von Dir und geben Zeugnis von einem ehrlichen, aufrichtigen Gefühl. Ich danke Dir von ganzem Herzen und meine Frau dankt mit mir.

Manchmal wird das Sprichwort wahr, daß der Wolf sein Fell verliert, aber nicht seine Bosheit. Wohl Dir, daß Du noch die Stimmung und Lust hast, Verse zu machen. Verse, die (wie Dir die Freunde gesagt haben) sehr gut ausgefallen sind und sich trefflich, ganz trefflich in Musik setzen lassen. Aber nicht von

mir, der ich Fell und Bosheit verloren habe. Und dann bin ich nie imstande gewesen, für eine oder die andere Partei zu komponieren, nicht für die Weißen, nicht für die Roten und Schwarzen. Einmal bin ich eben noch davongekommen. Im Jänner 1848 war ich in Gefahr, eine Hymne auf Pius IX. zu komponieren!!! Nur ein Wunder hat mich gerettet.

Du sprichst von dem armen Sella! Das ist wohl wahrhaftig ein Unglück. Er war ein Kopf und ein Charakter. 1861 saßen wir in der Kammer im Palazzo Carignano zu dritt auf der gleichen Bank: Sella, Piroli und ich. Sella, der Jüngste, ist als erster von uns gegangen!

An Arrigo Boito
Genua, 26. April 1884

Da Sie nicht annehmen, hat der Brief, den ich an Faccio schrieb, weiterhin keine Bedeutung und keinen Zweck.

Ich lese Zeitungen flüchtig und glaube ihnen niemals alles. Aber wenn mir einmal etwas auffällt, werde ich stutzig, denke nach und suche der Sache auf den Grund zu kommen, weil ich klar sehen möchte.

Die Frage, mit der man bei dem Bankett in Neapel so ohne weiteres auf Sie losging, war zum mindesten — sonderbar und verbarg sicherlich Absichten, die man nicht gut in Worte fassen konnte. Sie konnten wohl nur in der Art antworten, wie Sie es getan haben — das will ich zugeben. Aber es ist mindestens ebenso wahr, daß das ganze Drum und Dran des Gesprächs Anlaß zu derlei Erörterungen geben mußte, wie sie mein Brief an Faccio enthielt.

Doch ist es jetzt unnütz, über alles das des längeren zu reden, da Sie mein Angebot durchaus nicht an-

nehmen wollen — das übrigens, glauben Sie mir, ohne eine Spur von Ironie gemacht worden ist.

Sie sagen: „Ich werde den ‚Nero' zu Ende bringen oder auch nicht zu Ende bringen!!" Das gleiche muß ich vom „Othello" sagen. Man hat zu viel davon gesprochen, zu viel Zeit ist darüber hingegangen. Zu viel Jahre zählt schon mein Leben! Und zu viel „Dienstjahre" sind darunter!! Das Publikum wird mir mit zu großer Klarheit sein „Genug" entgegenrufen.

Das Ergebnis ist, daß all das ein wenig Kälte über den „Othello" hingeweht und die Hände starr gemacht hat, die ein paar Takte hinzuschreiben eben begonnen hatten.

Und nun? Nichts weiter! Ich bin sehr froh über diese unsere Auseinandersetzung, zu der es nur besser gleich nach Ihrer Rückkehr von Neapel gekommen wäre, drücke Ihnen freundschaftlichst die Hand und grüße auch von Peppina als Ihr

An Opprandino Arrivabene
10. Juni 1884

Ich habe von dem Komponisten Puccini Gutes sagen gehört. Auch ein Brief berichtet mir alles Gute von ihm. Er folgt den neuen Tendenzen und das ist nur natürlich, aber er hält sich recht an die Melodie, und die ist weder alt noch neu. Doch scheint es, daß er vorwiegend Symphoniker ist: an sich kein Unglück. Nur muß man da vorsichtig sein. Oper ist Oper, Symphonie Symphonie; und ich glaube nicht, daß es sich gut macht, wenn man in der Oper ein symphonisches Stück anbringt, bloß um einmal das Orchester loszulassen.

Ich sage das, um es gesagt zu haben, und lege dem weiter kein Gewicht bei, bin auch durchaus nicht sicher, etwas Richtiges gesagt zu haben, dafür aber

sicher, etwas gesagt zu haben, was der Richtung der Zeit widerspricht. Jede Zeit hat eben ihre Losung.

Die Geschichte wird späterhin feststellen, ob es eine gute oder eine schlechte Zeit gewesen ist. Wer weiß, wie viel Leute im 17. Jahrhundert das Sonett von Achillini: „Sudate o fuochi" mehr bewundert haben mögen als einen Gesang des Dante.

Aber was nun immer gut oder minder gut sei, erhalte Du Dich inmitten gesund und bei guter Laune und das auf lange hinaus!

An Franco Faccio Montecatini, 20. Juni 1884

Lieber Faccio, seien Sie so lieb, wenn Sie beim Gasthaus Trombetta vorbeikommen, die hier beigeschlossenen fünf Lire dem armen Teufel von Omnibus-Kutscher in diesem Gasthaus zu übergeben. Wir haben zwar wahrhaftig durch seine Schuld beinahe den Zug versäumt. Aber jetzt ist mein Zorn vorüber und es tut mir leid, daß ich für ihn nichts zurückgelassen habe. Schreiben Sie mir eine Zeile, wie es mit dem Stück von Giulio und mit dem Ihren ergangen ist, ohne alle Komponistenbescheidenheit. Wir sind sehr gut angekommen. Alle grüßen Sie; ich danke Ihnen, nicht anders als ob ich noch in Turin wäre, und drücke Ihnen die Hand

Stück: eine „Französische Serenade" von Burgmein und eine Kantate zur Eröffnung der Ausstellung in Turin (Mai 1884)

An Franco Faccio S. Agata, 19. August 1884

An den Maestro Franco Faccio, Teatro Grande, Brescia. Dank für Ihr Telegramm und für Ihren Brief; entschuldigen Sie, daß ich nicht gleich geantwortet habe. Ich bin, auch wenn ich nicht Opern schreibe, sehr beschäftigt, alle meine Angelegenheiten in Ordnung zu bringen, um dann — Ruhe zu haben, wenn ich die aushalte!

Nach dem Erfolg des „Othello" in Brescia

Nun schön! „Othello" macht seinen Weg jetzt auch

ohne die Künstler, die zuerst mitgetan haben?! Ich hatte mich so sehr daran gewöhnt, den Ruhm dieser beiden ausrufen zu hören, daß ich beinah überzeugt war, die hätten den „Othello“ fertiggebracht. Sie nehmen mir jedes Ideal, wenn Sie mir sagen, daß dieser Mohr auch ohne Diva und Divo Erfolg hat. Ist das möglich? Übrigens war ich durchaus getröstet, als ich hörte, daß in Brescia wie anfangs in Venedig das Publikum am ersten Abend kühl war. Gut, sagte ich mir, das sind fortschrittliche Leute! Es war eine Mißtrauenskundgebung gegen den Meister von ehedem, eine Kundgebung, die Zeugnis gab von einem rühmlichen und sehr heißen Wunsch nach neuer Schönheit. Das war alles folgerecht und richtig; wenn jetzt die Leute ins Theater gehn und applaudieren, weiß Gott, dann werde ich mutlos ... Dann bin ich's, der jeden Glauben verliert! Zu guter Letzt kann ich mich nur mit Ihnen freuen, daß Sie das lecke Schiff flottgemacht haben.

Leben Sie wohl, liebster Faccio! Ich grüße Sie auch im Namen der Peppina, der es gut geht, und drücke Ihnen sehr herzlich die Hand

An Clarina Maffei
S. Agata, 2. September 1884

Liebe Clarina, völlig unerwartet bekam ich diese traurige Nachricht. Peppina wußte sie seit 24 Stunden und wollte sie mir verheimlichen. Aber die Post brachte mir gestern Ihren Brief und die Anzeige der Familie mit ihrem schwarzen Rand. Ich will keine Phrasen machen; Sie glauben mir, wie sehr ich Anteil nehme an dem Verlust des uns so teuren Freundes. Als ich ihn vor wenigen Monaten in Mailand sah, fand ich ihn sehr schwach, aber ich hoffte, er würde sich erholen und ich könnte ihn wiedersehen.

Giulio Carcano (1812–1884), Dichter und Übersetzer Shakespeares

Armer Carcano! Ich erinnere mich noch an seine letzten Worte. Es war Sonntag, ich kam um ein Uhr zu ihm und fand ihn um seinen Anzug besorgt, als ob er ausgehen wollte. „Machen Sie doch keine Umstände", sagte ich, er aber antwortete mit verehrungswürdiger Einfachheit: „Mein lieber Verdi, ich gehöre noch zu denen, die am Sonntag zur Messe gehen." Gut, gut! Und ich brachte ihn bis zur Kirchentür. „Auf Wiedersehen!" Ach, ich sehe ihn nicht wieder!!

Sie haben wohl recht: wenn man in unser Alter kommt, gibt es jeden Tag eine neue Lücke um uns, und wenn man sich auch damit abgefunden hat, man hat nicht mehr die Kraft, die unser letzter Heiliger hatte (wirklich der letzte), der duldete, ohne zu murren. Nehmen Sie keinen Anstoß an meinen Worten, liebe Clarina!

Nun, er ist nicht mehr und läßt seine gute Frau und seine Tochter im tiefsten Schmerz zurück. Oh, er wird von seinen Mitbürgern sicherlich lange betrauert werden als rechter, feiner Poet, aber unendlich mehr von seinen Freunden und von seiner Familie, die alle seine unermeßliche Güte kannten, seine bürgerlichen und geistigen Tugenden.

Armer Carcano! Lebe wohl!!

Und Sie, bleiben Sie ruhig und gesund! Finden Sie Trost in dem Bewußtsein, daß wir alle, Ihre Freunde von nah und fern, es sehr gut mit Ihnen meinen!

An Clarina Maffei
Genua, 17. Dezember 1884

Liebe Clarina, ich bin sehr froh, von Ihnen zu hören und danke Ihnen auch für die Dichtung von Maffei, den Sie von mir grüßen wollen. Das Sonett ist schön und gibt Wahrheit; aber das Übel, das da

beklagt wird, schreckt mich nicht zu sehr. Was kommt, hat kommen müssen. Es liegt in der Ordnung der Dinge.

Der Dilettantismus, immer und in allen Künsten fatal, verrennt sich aus Sucht nach Neuem, aus Mode in das Vage, in das Seltsame, erheuchelt Enthusiasmen und geht zuletzt auf die Langeweile einer fremden Musik ein, die er klassisch nennt, „hohe“ Musik heißt. Warum klassisch, warum „hohe“ Musik? ... Wer weiß das? Und der Journalismus (die andere Geißel unserer Tage) rühmt diese Musik, um Sensation zu erregen, glauben zu machen, er verstünde, was andere nicht oder nicht ganz verstehen. Die Menge ist unsicher, unentschieden, schweigt und läuft hinter all dem her. Dennoch habe ich keine Angst, ich wiederhole das, überzeugt, daß diese so künstliche Kunst, in ihren Vorwürfen schon so seltsam, unserer Natur nicht gemäß ist. Wir sind Positivisten, größtenteils Skeptiker; wir glauben wenig und wir können auf die Dauer nicht glauben an die Phantastereien dieser fremden Kunst ohne Natürlichkeit, ohne Einfalt. Eine Kunst, der die Natürlichkeit, die Einfalt abgeht, ist keine. Inspiration ergibt ihrer Natur nach Einfalt. Bald oder ein wenig später wird sicherlich irgend ein genialer junger Mensch auftreten und der fegt dann alles das hinweg und gibt uns die Musik unserer guten Zeiten zurück; er wird die Fehler dieser Gegenwart vermeiden, ihre Errungenschaften verwenden. Wir verstehen einander: die rechten Errungenschaften!

Oh, welch ein Gerede! Und zu welchem Ende? Verzeihen Sie!

An den Bürgermeister von Villanova Genua, 16. Februar 1885

An den Herrn Bürgermeister von Villanova [d'Arda]. [...] Ich glaube nicht, daß dieser kleine Artikel von Ihnen veranlaßt worden ist; vielleicht von dem Doktor, der früher einmal in dieser Sache etwas mitteilen ließ, ich weiß nicht mehr, in welcher Zeitung. Aber sei dem wie immer, diese Veröffentlichung ist in jeder Beziehung ungehörig.

Ich weiß seit langem, daß man, sowie man Gutes zu tun trachtet, nie einen Menschen zufriedenstellt, nie Dank findet. Aber da verrät sich doch mehr. Es wird mir ins Gesicht gesagt, daß das Spital zu klein ist, und man legt mir die Worte in den Mund, es werde Zeit meines Lebens nicht fertig werden! Das ist eine Pression, die ich nicht hinnehmen kann; und sie könnte die unangenehmsten Folgen haben!

Ich schreibe Ihnen als Bürgermeister und Oberhaupt der Gemeinde, damit Sie nach Möglichkeit diese Schwätzereien verhindern, die, ich muß es nocheinmal sagen, nur die traurigsten Ergebnisse nach sich ziehen könnten!

Verzeihen Sie! Ich zeichne als Ihr ergebener

An Frignani Genua, 16. Februar 1885

Lieber Frignani [Busseto], im gestrigen „Corriere della Sera" las ich, außer einigen Zeilen über das Spital, den folgenden Satz: „Es heißt, daß sich Verdi mit der Absicht trägt, die baufällige Kirche von S. Agata wiederherstellen zu lassen."

Ich habe mich, wie Sie wissen, nie mit dieser Absicht getragen. Trotzdem werde ich den Satz nicht dementieren lassen, obgleich ich ihn als eine Pression betrachte: man möchte mich auf eine gewisse Art verpflichten, etwas zu tun, was ich nicht tun will.

Ich wende mich an Sie als den Architekten der

Kirche: machen Sie bekannt, daß man mit mir nicht zu rechnen hat.

Immer Ihr ergebener

An Opprandino Arrivabene
Mailand, 2. Mai 1885

[...] Ich habe das Heft „Ars nova" erhalten, das Du mir zugeschickt hast. Noch habe ich nicht die Zeit gehabt, es achtsam durchzulesen, aber auf den ersten Blick scheint es mir eine der gewöhnlichen Schreibereien, für die es nie Rede und Gegenrede, sondern nur Urteile von unglaublicher Intoleranz gibt. Auf der letzten Seite lese ich unter anderem: „Wenn Du glauben solltest, daß die Musik etwa Empfindungen der Liebe oder des Schmerzes oder andere auszudrücken hat, dann laß ab von ihr — sie ist nichts für dich!"

Und warum sollte ich das nicht glauben dürfen ... daß die Musik Empfindungen der Liebe, des Schmerzes und andere ausdrücken soll? ...

Vorher führt der Gute als Gipfel der Musik die Hohe Messe von Bach, die Neunte Symphonie von Beethoven, die Messe für den Papst Marcellus an. Ich wäre gar nicht überrascht, wenn jemand daherkäme und mir sagte, daß zum Beispiel die Messe von Bach ein wenig trocken ist; daß es in der Neunten Symphonie Partien gibt, die schlecht gemacht sind, daß man in den übrigen Symphonien Partien findet, die besser sind; und bei Palestrina gleichfalls Besseres als diese Messe für den Papst Marcellus.

Und warum auch nicht? Wenn einer dieser Ansicht wäre, dürfte er darum kein Auserwählter sein? Dürfte er deswegen mit Musik wirklich nichts mehr zu schaffen haben?

Übrigens will ich mich nicht auf Erörterungen ein-

lassen; ich weiß nichts, ich will nichts wissen. Aber ich weiß das eine: wenn der Mann einer „Ars Nova“ unter uns ersteht, wird er sich gegen mancherlei Vergangenheit auflehnen und sich um viel hochtrabende Phantastereien einer Zeit nicht kümmern, die nichts anderes tut, als daß sie neue Formeln an die Stelle der alten schiebt und ihre Gedankenlosigkeit barock aufputzt.

Und nun bleib gesund und froh; das ist viel wichtiger für uns als alle „Ars Nova“.

[An Maurel] Genua, 30. Dezember 1885

Der „Othello“ ist noch nicht völlig fertig, wie man Ihnen gesagt hat, aber er ist recht weit zum Ende gediehen. Ich beeile mich nicht, die Arbeit fertigzumachen, weil ich bisher nicht daran gedacht habe und auch jetzt nicht daran denke, das Werk aufführen zu lassen. Die Verhältnisse an unseren Theatern sind derart, daß der Unternehmer, selbst wenn es einen Erfolg gibt, infolge der enormen Spesen für Künstler und Inszenierung immer draufzahlt. Ich will also nicht Gewissensbisse haben, wenn ich mit einer meiner Opern irgend wen dem Ruin entgegentreibe. So wird denn alles zwischen Himmel und Erde schweben bleiben wie Mohammeds Grab; ich kann zu keiner Entscheidung kommen.

Ehe ich aber den Brief abschließe, möchte ich ein Mißverständnis aufklären und richtigstellen. Ich glaube nicht, Ihnen je versprochen zu haben, daß ich die Partie des Jago für Sie schreiben will. Es gehört nicht zu meinen Gewohnheiten, daß ich etwas verspreche, was ich nicht mit Sicherheit halten kann. Aber ich kann Ihnen sehr wohl gesagt haben, daß die Partie des Jago eine von denen sein würde, die nie-

mand besser verkörpern könnte als Sie. Habe ich das gesagt, so bekenne ich mich auch dazu. Nur ergibt das kein Versprechen: es wäre nur ein Wunsch, der sich sehr schön verwirklichen ließe, wenn sich nicht unvorhergesehene Hemmnisse bieten sollten.

Sprechen wir jetzt nicht vom „Othello"! Erlauben Sie mir, lieber Maurel, Ihnen meine Glückwünsche zum neuen Jahr zu übermitteln. Ich bin Ihr aufrichtiger Bewunderer

An Augusto Conti, Florenz
Genua, 10. Januar 1886

Professor Augusto Conti in Florenz hatte Verdi den Vorschlag gemacht, 10.000 Lire für die neue Fassade des Doms dieser Stadt zu spenden; ein Medaillon der Fassade sollte Verdis Bild festhalten

An den geehrten Herrn Augusto Conti, Florenz. Ich betrachte es als eine Ehre, einen eigenhändigen Brief von einem Mann zu erhalten, den ich wie alle andern höchlichst bewundere; es hätte mich glücklich gemacht, ihn persönlich kennenzulernen.

Wollen Sie mir nur erlauben, daß ich Ihnen freimütig einige Erwägungen zu dem Plan darlege, den Sie mir mitteilen.

Meinen Sie nicht, hochgeehrter Herr Conti, daß einige Leute, wenn Sie wirklich die von Ihnen genannte Summe für die Stelle auslegen, an der mein Name angebracht werden soll, dann sagen könnten — und nicht ohne einen Schein von Recht — ich hätte mir eine solche Ehrung erkauft? Der Fall des Senators Rossi ist völlig verschieden. Daß der Tuchherr aus dem Schio des XIX. Jahrhunderts sich zu den florentinischen Tuchherren aus dem XIII. gesellt und sie ehrt, das wird man gutheißen: aber unsere Kunst ist eine Kunst von gestern, durchaus neu und noch in Gärung. Es gab eine schöne, eine christliche Kunst im Jahrhundert Palestrinas, aber sie hat nichts zu tun mit der unsern und wir können als wahre Parias nun einmal nicht in ihren Tempel.

Eine andre Erwägung — und die ist gegenständlich und ergibt ein unübersteigbares Hindernis: Mein Vermögen erlaubt mir nicht den Luxus solcher Ausgaben. Sie halten mich, wie so viel andere, vielleicht für reicher, als ich bin; aber ich, der ich weiß, worüber ich verfügen kann, und auch weiß, wie groß und vielfältig die Ausgaben bei mir zu Hause und sonst sind, ich muß notgedrungen Schritt für Schritt gehn, sonst komme ich aus dem Gleichgewicht.

Auch ich wünsche lebhaft, „daß der Vorschlag nur Ihnen und mir bekannt werde". Ich hoffe, daß Sie meine Gründe gelten lassen, und bitte Sie, verehrtester Herr Conti, meiner Bewunderung und Ergebenheit versichert zu sein.

An Francesco Tamagno
Genua, 31. Januar 1886

Lieber Tamagno, ich bin glücklich über die Freude, die Sie mit der Partie des „Othello" hatten. Aber ich muß mich zugleich über die Leute beklagen, die in meinem Namen Versprechungen machten, die sie nicht machen durften.

Ich habe die Oper noch nicht beendigt, und wenn sie selbst vollendet wäre, so bin ich nicht durchaus entschlossen, sie aufführen zu lassen. Ich habe sie rein zu meinem Vergnügen geschrieben, ohne Absicht, sie zu veröffentlichen. Und in diesem Augenblick kann weder ich noch sonst wer sagen, was damit anzufangen wäre! Nun kommt noch eine andere Schwierigkeit hinzu: die richtigen Künstler für die vorhandenen Aufgaben zu finden. Sie wissen besser als ich, daß ein noch so bedeutender Künstler nicht für alle Partien in Betracht kommt, und ich will da niemand zum Opfer machen, schon gar nicht Sie! Nun denn, lieber Tamagno (aber das bleibt ein Ge-

heimnis zwischen uns beiden), wenn Sie von Madrid zurückkommen, treffen wir uns in Genua oder sonstwo und dann besprechen und erörtern wir alles das frank und frei. Vorerst aber läßt sich nichts entscheiden, um so weniger als ich, ich wiederhole das, nicht zu Ende bin und noch nicht förmlich versprechen will, die Oper aufführen zu lassen.

Ich danke Ihnen für den so liebenswürdigen Brief, den Sie mir geschrieben haben, und nehme die Gelegenheit wahr, Sie meiner Schätzung und herzlichen Gesinnung zu versichern. Der Ihre

An Giulio Ricordi Während der Arbeit am „Othello“

Übersetzt von St. Feinberg, Berliner Tageblatt vom 19. März 1926

Pro Memoria. Das Zugeständnis vorausgesetzt, daß ich am „Othello“ vollenden kann, was noch daran zu tun ist, wäre es gut, wenn das Haus Ricordi schon jetzt die Bedingungen vor allem mit der Scala festsetzen wollte.

1. Das Haus Ricordi wird mit dem Theaterunternehmen die Summe festsetzen, von der ich meinen Anteil ausgezahlt erhalte usw.

2. Ich werde allen Proben (die ich für nötig halte) beiwohnen; aber ich will mich in keiner Weise dem Publikum gegenüber binden und daher soll auf dem Plakat nur gedruckt werden:

Othello

Dichtung von Boito — Musik von Verdi

Niemand, kein Mensch, darf den Proben beiwohnen — wie gewöhnlich. Mir allein steht die volle Befugnis zu, die Proben einzustellen und die Aufführung sogar nach der Generalprobe zu untersagen. Dies dann, wenn

die Aufführung,
die Inszenierung

oder irgend etwas anderes an der Wiedergabe mir nicht zusagen sollte.

Das im „Othello" beschäftigte Personal steht unter meiner direkten Leitung ... ebenso der Orchester- und Chordirigent, der Regisseur usw.

An Antonio Ghislanzoni
S. Agata, 22. Juli 1886

Lieber Ghislanzoni, ich danke Ihnen für Ihr liebes, jedesmal teures Erinnern und für das Buch, das Sie mir geschickt haben. Es ist von Ihnen, und so werde ich es mit dem größten Vergnügen lesen! Und dann wird diese Sammlung komischer und satirischer Stücke ein gesundes Buch sein. Bücher der Art sind jetzt selten!

Sie wissen von der armen Gräfin Maffei! Ich kam nach Mailand gerade recht, sie sterben zu sehen! Arme Clarina! Sie war so gut, so nachsichtig, so verständig! Oh, ich werde sie niemals vergessen! Es war eine Freundschaft von 44 Jahren ... Arme Clarina!!

An Arrigo Boito
1. November 1886
Othello!

Lieber Boito, ich bin fertig!
Heil uns ... (und auch ihm!!)
Leben Sie wohl. G. Verdi

An den Präsidenten des Internationalen Künstlerklubs, Rom
Genua, 7. März 1887

An den Herrn Präsidenten des Internationalen Künstlerklubs, Rom. Mehrere Zeitungen kündigen an, daß Ihr Internationaler Künstlerklub eine Adresse auflegt, um mich zu der ersten Aufführung des „Othello" nach Rom einzuladen.

Ich weiß nicht, ob diese Nachricht richtig ist. Sollte sie das sein, so erlauben Sie mir, Herr Präsident, Ihnen mitzuteilen, daß ich aus diesem Anlaß nach Rom nicht kommen kann und nicht kommen darf.

Meine Gegenwart wäre, rein künstlerisch gesprochen, völlig überflüssig — und warum sollte ich da nach Rom kommen? Um mich angucken zu lassen? Oder um Händedrücke zu empfangen?

Mich leitet weder Bescheidenheit noch Hochmut; nur ein Gefühl für die Würde meiner Person und auf die könnte ich nicht verzichten.

Verhält es sich demnach so, wie das Gerücht wissen will, so bitte ich Sie, verehrter Herr Präsident, es derart einzurichten, daß diese Adresse nicht an mich abgehe; ich würde genötigt sein, abzulehnen, und das wäre mir leid.

Verzeihen Sie die Behelligung durch diesen Brief und seien Sie, verehrter Herr Präsident, meiner größten Hochschätzung versichert.

An
Hotelier Spatz in Mailand
Genua,
18. März 1887

Lieber Herr Spatz, machen Sie mit dem Bild, was Ihnen am besten scheint. Ich glaube nicht, daß es gut wäre, meinen Namen über dem Zimmer anbringen zu lassen. Es scheint mir, daß die Leute, die es in Hinkunft bewohnen sollen, nicht sehr zufrieden sein dürften, über ihrer Wohnung gleich einen andern Namen zu finden.

An
Arrigo Boito
S. Agata,
5. Oktober 1887

Für eine möglicherweise zu errichtende staatliche Schule für Chorgesang erbat Boito sechs Namen, davon das Institut

Lieber Boito, wenn Sie mir versprechen, mir weder ein Verdienst noch eine Schuld zu geben, übermittle ich Ihnen einige Namen, wie sie mir fürs erste einfallen. Es sind mehr als sechs, aber es gibt so viel gute Meister in dieser Zeit, daß man nicht weiß, welchen wählen.

16. Jahrhundert:

*Palestrina (in primis et ante omnia),

Victoria,

Luca Marenzio (der mit erlesener Reinheit schrieb), *einen hätte führen sollen*

Allegri (der vom „Miserere")

und viele andere gute Komponisten dieses Jahrhunderts, Monteverde ausgenommen, der nicht recht zu disponieren verstand.

Anfang des 17. Jahrhunderts:

*Carissimi,

Cavalli,

Später:

Lotti,

*Scarlatti Allessandro (bei dem auch harmonische Schätze zu finden sind),

*Marcello,

Leo.

Anfang des 19. Jahrhunderts:

*Pergolesi,

Jomelli.

Spätere Zeit:

*Piccini (ich glaube der erste, der Quintette und Sextette schrieb, Komponist der allerersten Buffo-Oper „Cechina").

Wenn Sie wirklich bloß sechs haben wollen, scheinen mir die mit dem Sternchen * bezeichneten den Vorzug zu verdienen.

Mehr gegen unsere Zeit her gäbe es:

Paisiello,

Cimarosa,

Guglielmi Pietro usw., dann

Cherubini.

Ich wünsche alles Gelingen; und wenn es Ihnen gelingt, haben Sie ein gutes Werk getan; denn die jungen Leute lernen (ich spreche nicht von Schulen,

die alle gut sein können) nicht das Rechte, ja, sie sind schon vom Wege; und wenn Musik das ist, was Sie darunter verstehen, und das ist sie, muß man auch etwas von Metrik und vom Vortrag wissen und so viel Bildung besitzen, daß man auffassen kann, was Sache der Auffassung ist. Wenn man dann richtig weiß, worauf es bei einem Stück ankommt und nun einen Charakter zu formen, Leidenschaft zu schildern hat, ist es schon nicht so leicht, sich von Seltsamkeiten und Gewaltsamkeiten im Satz wie in der Instrumentation aus seiner Bahn bringen zu lassen, seien sie welcher Art immer.

Geben Sie mir Bericht, wie es Ihnen geht und was Sie machen und erreicht haben.

In aller Eile einen Händedruck und Grüße von Peppina.

An einen Herrn Rocchi in Perugia
Genua,
6. Januar 1888

Herr, Sie erlauben sich mir eine Lektion zu geben; ich nehme sie nicht an.

Ich frage Sie meinerseits:

Warum schicken Sie, der Sie mich nicht kennen, mir eine Ihrer Arbeiten?

Und warum soll ich mich damit befassen?

Wissen Sie, wieviel Briefe, Dichtungen, Kompositionen ich tagtäglich aus aller Welt bekomme? Und ich soll verpflichtet sein, alles zu beantworten?

Sie halten es vielleicht für eine Pflicht: aber ich sage Ihnen, es wäre die reine Tyrannei, zu verlangen, daß ich meine Zeit mit Antworten auf all die Briefe, mit der Prüfung all der Dichtungen und Kompositionen verliere, die fast sämtlich unnütz und abgeschmackt sind.

Nachschrift. Ich erinnere mich nicht recht an Ihr

Buch. Aber wenn es im August abgeschickt wurde, wird es auf meinem Gut sein und ich lasse es Ihnen von dort schicken, sowie ich dahin zurückgekehrt bin.

An Giulio Ricordi
S. Agata, 9. November 1888

Die „Perseveranza“ hatte vorgeschlagen, die Fünfzigjahrfeier des „Oberto“ (1839) festlich zu begehen

Lieber Giulio, ich höre, daß die Zeitungen von einem Jubiläum sprechen!! Erbarmt Euch! Von den vielen unnützen Dingen auf dieser Welt ist das sicherlich das ärgste; und ich, der ich nicht einmal so viel Unnützes getrieben habe, ich hasse dergleichen samt und sonders. Außerdem ist es praktisch unmöglich, eine Nachahmung fremder Sitten und gibt Vermutungen Raum, die niemand anstellen kann, anstellen soll, anstellen darf. Bei Repertoiretheatern wäre dieses Jubiläum zwar immer noch unnütz, aber doch durchführbar. Aber bei uns kann da nur etwas Jämmerliches, Lächerliches herauskommen. Es wird auch von Künstlerstars gesprochen. Brr! Die Patti, die eine wahre Künstlerin ist, könnte vielleicht in einem Anfall von Irrsinn ja sagen; aber die andern würden, auch ohne nein zu sagen, im geeigneten Augenblick „Verpflichtungen“ entdecken, wollte Gott außerhalb der bekannten Welt. Sie, der Sie ein vernünftiger Mensch sein können, Sie müssen mit ein paar Zeilen diese Anregung bekämpfen: als unnütz, als undurchführbar. Man wird Ihnen, der Sie in diesen Dingen Autorität sind, doch wohl glauben; wenn Sie aber irgendwelche Konzessionen nötig finden, schlagen Sie vor, das Jubiläum 50 Tage nach meinem Tod anzusetzen. Drei Tage genügen, Menschen und Dinge mit Vergessenheit zu bedecken! „Himmel,“ sagt der Dichter aller Dichter, „zwei Monate schon tot und noch nicht vergessen!?“

Ich verlasse mich auf die drei Tage. Leben Sie wohl!

An Giulio Ricordi Genua, 6. Januar 1889

Lieber Giulio, sagen Sie dem Herrn Corti: wenn der „Othello" wichtige Änderungen erheischt, so möge er sie vornehmen!

Es ist mir leid, daß ich für diese Reprise an der Scala Ratschläge gegeben habe.

Das Unglück ist geschehen... Aber es gibt ein Mittel: halten Sie sich in keiner Weise an den Brief, den ich Ihnen darüber schrieb, auch nicht an die höchst unnützen Besprechungen mit Herrn Corti.

Ich möchte jetzt, nur meinem bißchen Eitelkeit zuliebe, daß der „Othello" gegeben würde wie damals, sogar mit den verstimmten Kontrabässen, mit der unseligen Emilie und mit... Immer der Ihre

An den Präsidenten Borrani Genua, 16. Januar 1889

An Herrn Borrani, Leiter des Spitals von Villanova. Ich halte es für recht, Sie davon in Kenntnis zu setzen, daß ich Nachrichten aus dem Spital von Villanova bekommen habe, von denen ich nur hoffen und wünschen kann, sie wären nicht zutreffend. Hören Sie, was man mir sagt:

1. daß die Nahrung karg zugemessen wird;

2. noch kärger der Wein (und da hat die Kantine einen Vorrat!!);

3. daß man die Milch zu teuer bezahlen läßt und daß es keine Vollmilch ist;

4. daß man das gewöhnlichste Öl verwendet und daß es daher bei den Speisen wie bei der Beleuchtung Schäden gibt;

5. daß man halb verdorbenen Reis und schwarze Teigwaren kaufen wollte;

6. daß man sich die Kosten der Leichenbegängnisse auch dort vergüten läßt, wo es sich um völlig mittellose Leute handelt;

7. noch sehr viel anderes, was ich der Kürze halber nicht anführe.

Ich bin fern und kann nichts dazu sagen, darf weder glauben noch nicht glauben; aber jedesfalls betrüben mich diese Nachrichten sehr. Läßt sich denn wirklich nicht erreichen, was ich mir vornahm, als ich einen Teil meines Vermögens hingab, um diese Stiftung zu begründen?

Ich glaube, daß das Spital genügend dotiert ist und daß kleinliche Sparsamkeit nicht nötig wäre. Aber ich sage Ihnen die volle Wahrheit: ehe ich diese Klagen weiter anhören möchte, wollte ich lieber, das Spital würde geschlossen und es könnte davon nicht mehr die Rede gehn. Noch hoffe ich, daß alles das nicht wahr ist — Sie werden es mir mit ein paar raschen Worten versichern können.

Mit aller Hochachtung Ihr ergebener

An Giulio Ricordi
Genua, 2. Februar 1889

Lieber Giulio, der „Caffaro“ gibt zwei Artikel wieder, den von d'Arcais aus der „Opinione“ und den von Tom aus der „Fanfulla“, beide über das entzückende Jubiläum!

Ich werde Ihnen nicht wiederholen, was ich in meinem Brief vom 9. November des vergangenen Jahres schrieb; aber ich sage Ihnen, wenn ich vor zwei Jahren an ein solches Vorhaben hätte denken können, so hätte ich in den Vertrag über den „Othello“ einen besondern Absatz aufgenommen, um die Aufführung zu hintertreiben. Jetzt kann ich nur Sie als den Verleger und Eigentümer meiner Werke bitten, keine Partituren dafür herzugeben. Man müßte bloß zwei Zeilen veröffentlichen, in Gottes Namen unter Berufung auf mich: einem dringend

geäußerten Wunsch des Komponisten entsprechend, kann ich das Notenmaterial nicht abgeben.

Wenn Sie mir diesen Gefallen nicht tun, bin ich durchaus entschlossen, in einer der großen Auslandszeitungen, die in Europa recht viel gelesen werden, die Briefe abdrucken zu lassen, die ich Ihnen in dieser Angelegenheit schrieb, und ein paar Worte beizufügen, die meine vollkommene Mißbilligung eines solchen Verhaltens bekräftigen sollen.

Immer der Ihre

Nachschrift. Ich brauche eine rasche Antwort, wie immer sie laute.

An den Verlag Ricordi
4. Februar 1889
Bezieht sich auf „Othello"

Übersetzt von St. Feinberg, Berliner Tageblatt 19. März 1926

Man wird mir sagen, daß dieses Finale ebenso wie der Chor des zweiten Aktes nicht wirkungsvoll seien. Das mag stimmen, ein anderer hätte es besser gemacht, aber ich konnte es nicht: und das schlimmste ist, daß ich unglückseligerweise davon überzeugt bin, daß die Wirkung ausblieb, weil aus dieser oder jener Ursache die Aufführung niemals gut war oder die Wiedergabe wenigstens nicht meinen Absichten entsprach. Nachher habe ich es bedauert und bedaure es noch, daß ich im Prinzip nicht strenger und anspruchsvoller gewesen bin. Was wollen Sie! Es gab viele Dinge, die mich nicht befriedigten, aber ich dachte, daß ich mir mit vierundsiebzig Jahren nicht die Temperamentsausbrüche aus den Jahren der „Aida" oder gar der „Macht des Geschicks" erlauben dürfe. Einmal in meinem Leben wollte ich den strengen Mann hervorkehren, aber es ist mir nicht gelungen ... ich werde es nie wieder versuchen!

Nun noch einmal: Proben Sie nach meinen Angaben! Ich wiederhole: proben Sie, und sagen Sie

nicht gleich: es ist nicht möglich ... Warum? ... Proben Sie, proben Sie, das kann nichts schaden.

An Arrigo Boito
Genua, 17. Februar 1889

Lieber Boito, ich schreibe ins Blaue, aber ich weiß, daß Sie diesen Brief bekommen werden.

Es tut mir leid, Sie auch nur für Minuten Ihrer Arbeit zu entziehen, aber ich halte es für nötig, mit Ihnen über dieses ... Jubiläum zu sprechen, das ich unnütz finde — es kann unmöglich zu einem guten Ende führen.

Lassen wir meine Person beiseite, meine Bescheidenheit, meinen Stolz und alles das! Ich frage Sie:

Was haben Sie für diesen Abend des 17. November vor? Ein Konzert mit Opernbruchstücken?

Urewiger Gott, welch ein Unsinn!

Aufführungen von etlichen meiner Opern?

Aber dann müßte man, um diesen Aufführungen eine Bedeutung zu geben, mindestens drei oder vier Opern aufeinander folgen lassen: die erste, die letzte und irgend eine dazwischen. Diese letzten beiden lassen sich nicht allzu schwer herausbringen. Schwer und kostspielig aber wäre der erste Abend, für den Sie mindestens vier erste Kräfte brauchen würden (die außerdem noch singen können müßten); dazu Ausstattung und Proben wie für ein neues Werk. Und das Ergebnis? Denken Sie sich einmal aus, ob unser Publikum, das so vollkommen anders gerichtet ist als das vor fünfzig Jahren, die Geduld aufbringen kann, die zwei langen Akte des „Oberto“ anzuhören. Es würde sich entweder schweigend langweilen (was mir ganz gewiß eine Demütigung wäre) oder es würde seine Ablehnung merken lassen. Dann aber wäre es nicht mehr ein Fest, es wäre ein Ärgernis.

Was den andern Plan, den einer dauernden Stiftung, einer öffentlichen Geldsammlung anlangt, frage ich abermals:

Welche Summe kann da zu erwarten sein?

Ein kleiner Betrag könnte zu nichts dienen als zu einem Preis bei den üblichen Ausschreibungen, wie sie weder der Kunst noch dem Preisträger vorwärts helfen. Ein Betrag, der wahrhaft Nutzen brächte (schwer zusammenzubekommen in derart kritischen Zeiten), müßte schon stattlich sein, so stattlich, daß man daraus ein Kapital bilden könnte, dessen Zinsen hinreichen würden, einem jungen Mann den ersten Schritt auf dem Theater zu erleichtern. Aber was gäbe es selbst da für Schwierigkeiten!

Man müßte: 1. dem Unternehmer für die Güte des Werkes gutstehen;

2. dem Komponisten für die Güte der Aufführung. Und um das zu erreichen gäbe es kein anderes Mittel (und selbst das wäre nicht sicher) als die Ernennung einer Kommission oder gar zweier Kommissionen. Die eine hätte die Operndichtung zu prüfen, die andere die Musik. Die erste wäre leicht zusammenzustellen und ich würde gleich Boito namhaft machen und noch einen oder den andern Juror; schwerer ist es mit der zweiten: wiederum Boito und wen sonst? Überdies müßten diese Kommissionen die sehr undankbare Aufgabe auf sich nehmen, über Inszenierung und Aufführung streng zu wachen, derart, daß der Unternehmer nicht etwa das Werk einfach drauf los spielen lassen könnte, nur um irgendwie das Geld einzustecken.

Und da ergibt sich eine neue Frage: wo will man die Oper aufführen? In Mailand? Wenn aber das

Geld im ganzen Land gesammelt worden ist, würden da nicht die Römer verlangen, daß die Aufführung in Rom stattfinde, die Neapolitaner in Neapel und so weiter?

So viel Schwierigkeiten! Ich bin zu Ende. Ich will Ihnen nur noch sagen, was ich Giulio seit den ersten Tagen des vergangenen November gesagt habe: daß dieses Jubiläum, von meinem äußersten Mißbehagen abgesehen, niemand nützen und zu nichts führen kann. Sind Sie meiner Meinung, so bringen Sie es bei der ersten Sitzung, die Ihr abhalten werdet, mit Ihrer besonderen Autorität als Dichter wie als Komponist dahin, daß das Ganze ein stilles Begräbnis finde, und verrammeln Sie jede Möglichkeit, weiterhin auf die Sache zurückzukommen: Sie werden wahrhaftig ein gutes Werk tun.

Es versteht sich, daß dieser Brief reservat ist. Wohl steht nichts drin, was ich nicht laut sagen könnte, aber es ist unnötig, daß ich in dieser Angelegenheit noch einmal meine Stimme vernehmen lasse. Ich habe Ihnen einen kleinen Zeitverlust verursacht, verzeihen Sie! Adieu! Peppina läßt Sie grüßen! Von mir einen Händedruck! Der Ihre

An Joseph Joachim
S. Agata, 7. Mai 1889

Verehrter Joseph Joachim, Präsident der Musikgesellschaft Beethovenhaus in Bonn. Obgleich es mir meiner ganzen Art nach schwer fällt, bei einem Fest mitzutun, das mich mit der Öffentlichkeit in Berührung bringt, kann ich doch in diesem Fall die Ehre nicht ablehnen, die man mir erweist. Es geht um Beethoven! Vor diesem Namen haben wir uns alle in Ehrfurcht zu beugen! Ich zeichne, sehr geehrter Herr Präsident, als Ihr ergebenster

An Arrigo Boito Montecatini, 7. Juli 1889

Lieber Boito. [...] Haben Sie, als Sie den „Falstaff" entwarfen, je an die ungewöhnlich hohe Zahl meiner Jahre gedacht? Ich weiß wohl, Sie werden überschwenglich von meiner Gesundheit sprechen, die gut, sehr gut, ganz besonders widerstandsfähig ist...

Angenommen, sie wäre es: Sie werden mir trotzdem zugeben, daß ich großer Kühnheit beschuldigt werden könnte, wollte ich mir eine solche Arbeit zumuten. Und wenn ich der Schwäche nicht Herr würde? Wenn ich mit der Musik nicht zu Ende käme? Dann hätten Sie Zeit und Mühe vergeblich verschwendet! Um alles Gold der Welt möchte ich das nicht haben. Dieser Gedanke scheint mir unerträglich. Um so weniger erträglich, wenn Sie, indem Sie nun den „Falstaff" schreiben, Ihren „Nero" liegen lassen oder doch vernachlässigen sollten und erst später zu Ihrer Arbeit kämen. Man würde mir die Schuld an dieser Verzögerung geben und die Wolken allgemeinen Unwillens gingen über meinem Haupte nieder. [...]

An Franco Faccio Montecatini, 14. Juli 1889

An Franco Faccio, Lyceum Theatre, London. Durch die Telegramme und von Muzio bekam ich Nachricht von dem Londoner „Othello". Nun bestätigen Sie diese Mitteilung und das macht mir Freude, obwohl in meinem Alter und bei unseren gegenwärtigen Musikzuständen ein Erfolg nicht nachwirkt. Sie sprechen von einem Triumph der italienischen Kunst!! Da irren Sie! Unsere jungen italienischen Komponisten sind keine guten Patrioten. Wenn die Deutschen von Bach ausgehend zu Wagner gelangt sind, so tun sie das als gute Deutsche und alles ist in Ordnung. Aber wenn wir, Nachkommen eines Palestrina, Wagner

nachahmen, so begehen wir ein musikalisches Verbrechen und tun etwas Unnützes, wenn nicht gar Schädliches.

Ich weiß, daß man viel Gutes über Boito gesagt hat, und das macht mir die größte Freude: denn ein Lob des „Othello“ in der Heimat Shakespeares bedeutet viel. Also noch einen Gruß! Und noch einmal, ich freue mich und drücke Ihnen die Hand!

An Giosuè Carducci
Mailand, 3. Dezember 1889

Mir hat bisher der Mut gefehlt, an Sie das Wort zu richten, Sie, unsern größten Dichter!

Aber jetzt kann ich dem Wunsch, der Pflicht nicht mehr widerstehn, Ihnen Dank zu sagen für Ihr eigenhändiges Schreiben an Ugo Pesci.

Ich hätte nie gewagt zu hoffen, daß Sie sich meines Namens erinnern, daß Sie so gütige, überaus herrliche Worte für mich finden könnten.

Ich neige mich, ich danke, ich bin in tiefster Bewunderung der Ihre

[Hier der Brief des Dichters Carducci]:

Lieber Cavaliere Pesci, mit den ersten Regungen seines jugendlichen Könnens bezeugte Giuseppe Verdi und verkündete die Erneuerung des Vaterlandes in unvergeßlichen Weisen, unvergeßlich dem, der vor 1848 zur Welt kam!

Und Giuseppe Verdi überglänzt und erhöht mit dem Ruhm eines Lebenswerkes von hoher Kunst das erneuerte Vaterland im Angesicht aller Völker.

Ehre sei ihm, dem Unsterblichen, einem gelassenen Triumphator — unvergänglich wie das Vaterland, wie die Idee der Kunst.

Lieber Herr Pesci, das ist meine Religion: Vor Boten des Himmels schweigt die Verehrung.

Ihr Giosuè Carducci

Bologna, 14. November 1889

An Aldo Noseda Genua, 1. April 1890

An Herrn Aldo Noseda. Ich bin mit meinen Sachen nie so zart umgegangen, daß ich sie in meiner Mappe verwahrt hätte, um sie zu hüten und still für mich zu bewundern! Alles, was ich gemacht habe, ist veröffentlicht.

Aber ich korrigiere mich! Vor etwa sechzig Jahren, ehe ich nach Mailand kam, habe ich etliches Chorwerk aus den Tragödien von Manzoni und die „Ode an den Fünften Mai" komponiert (das wird nie ans Licht kommen!) Auch habe ich in der letzten Zeit Akkorde über einen Rätselbaß gesetzt, den ich in der „Gazzetta Musicale" fand: Nichts, was der Erwähnung wert wäre.

Wir sind um Ostern und ich habe eine Generalbeichte abzulegen vermeint. Meine Mappe weiß nichts von andren Sünden.

Ich freue mich mit Ihnen, Herr Präsident, über das Gedeihen der Orchestergesellschaft und wünsche ihr in vollem Maße Glück.

Immer der Ihre

An den Klavierfabrikanten Erard Busseto-S. Agata, 7. November 1890

An Herrn Erard. Vor einigen Monaten bekam Herr Bossola in Genua den Auftrag, dem Haus Erard in Paris eines meiner Klaviere zu übersenden, dessen Reparatur nötig geworden war.

Dieses Klavier ist mir, wie ich nun erfahre, völlig wie neu nach Genua zurückgeschickt worden — der Komponist Bossola schreibt mir das — und ich er-

fahre auch, daß das Haus Erard für seine Kosten und seine Arbeit keinerlei Entschädigung annehmen will. Ich bin tief gerührt und sehr dankbar für diese ganz besondere Liebenswürdigkeit. Die Arbeit hat genug Zeit und Mühe erfordert und meine Erkenntlichkeit für das Haus Erard soll auch lebhaft und dauernd sein.

Möge das Haus Erard den Ausdruck meines Dankes und meiner aufrichtigen Hochschätzung entgegennehmen!

An Gino Monaldi
Genua, 3. Dezember 1890

An den Marchese Gino Monaldi. Was könnte ich Ihnen erzählen? Seit vierzig Jahren wünsche ich mir, eine komische Oper zu schreiben und seit fünfzig kenne ich die „Lustigen Weiber von Windsor“; indes — die üblichen Aber, wie sie überall vorhanden sind, stellten sich jedesmal einer Erfüllung des Wunsches entgegen. Nun hat Boito sämtliche Aber weggeräumt und ein heiteres Spiel gedichtet, das keinem früheren ähnlich sieht.

Zu meiner Zerstreuung komponiere ich es; ohne irgend welche Pläne. Und ich weiß nicht einmal, ob ich fertig werde ... Noch einmal: zu meiner Zerstreuung ...

Falstaff ist ein armer Narr, der alle möglichen Schlechtigkeiten begeht, aber auf lustige Art. Er ist ein Typ. Es gibt so vielerlei Typen! Die Oper ist durchaus komisch!

Amen ...

An Maria Waldmann
Genua, 6. Dezember 1890

Liebe Maria [Massari-Waldmann], Ihre Briefe, liebste Maria, sind mir ein Trost. Aber der letzte war mir eine Erquickung, Balsam in dieser für mich

so traurigen Zeit. Innerhalb von vierzehn Tagen habe ich meine zwei ältesten Freunde verloren!

Den Senator Piroli, einen gelehrten, aufrichtigen, wahrhaften Mann, von einer Ehrlichkeit, die nicht ihresgleichen hatte. Einen zuverlässigen, getreuen Freund seit sechzig Jahren! Tot!!

Emanuele Muzio, den Sie von der Zeit her kannten, als er in Paris bei der „Aida“ das Orchester leitete. Einen wahren Freund, mir seit fast fünfzig Jahren ergeben! Tot!!

Und beide waren sie jünger als ich!! Alles geht zu Ende! Es ist etwas Trauriges um unser Leben!!

Sie können sich denken, was das für ein Schmerz für mich war und ist! Und so bin ich recht wenig in der Stimmung, an einer Oper zu arbeiten, die ich angefangen, aber nicht sehr weit gebracht habe. Achten Sie nicht auf das Geschreibsel der Zeitungen! Werde ich zu Ende kommen? Werde ich es nicht? Wer weiß? Ich schreibe ohne Plan, habe keinen Zweck, will nur einige Stunden des Tages ausgefüllt haben.

Mit der Gesundheit sind wir, Peppina und ich, ziemlich gut dran, trotz unseren Jahren.

An Giulio Ricordi 1. Januar 1891

Lieber Giulio. [...] Und nun zum „Falstaff“. Mir scheint wahrhaftig, daß alle Pläne Narreteien sind, rechte Narreteien. Ich will Dir das erklären. Ich habe mich an den „Falstaff“ gemacht, rein zum Zeitvertreib, ohne genaue Absichten, ohne Pläne; nochmals: rein zum Zeitvertreib! Das ist alles! Das Herumreden, an das es jetzt geht, und die Anerbietungen, die man Ihnen macht, so beiläufig sie sein mögen, die Worte, die man einem zu entlocken sucht, werden schließlich Verpflichtungen und Lasten, die ich durchaus nicht

auf mich nehmen kann. Ich habe es gesagt und sage es noch einmal: ich arbeite dran zum Zeitvertreib. Ich habe Ihnen auch gesagt, daß die Komposition ungefähr zur Hälfte fertig ist. Aber Sie verstehen mich wohl: in den gröbsten Umrissen fertig. Und selbst von dieser Hälfte bleibt die größere Arbeit noch zu tun, das Durchgehen und Einrichten der Gesangsensembles, abgesehen von der Instrumentation, die sehr viel Mühe geben wird. Kurz, und um mit einem Wort alles zu sagen: das ganze Jahr 1891 wird vergehen, ohne daß ich zu Ende komme. Wozu dann Pläne machen und Verpflichtungen übernehmen, auch wenn es nicht mit ganz klaren Worten geschieht? Und dann: wenn ich mich irgendwie und wäre es im Geringsten gebunden wüßte, wäre ich nicht mehr à mon aise und könnte nichts mehr ordentlich machen. Als ich jung (wenn auch kränklich) war, konnte ich zehn, ja zwölf Stunden am Schreibtisch bleiben und immerzu arbeiten; mehr als einmal ging ich um vier Uhr früh ans Werk und saß bis vier Uhr nachmittags fest, nur mit einem Kaffee im Magen ... arbeitete, ohne auch nur Atem zu schöpfen. Jetzt kann ich das nicht. Damals kommandierte ich meinen Körper und die Zeit. Heute kann ich das leider nicht. Kommen wir zu einem Ende! Das beste wäre, jetzt und späterhin allen, allen zu sagen, daß ich, was den „Falstaff" anlangt, kein Sterbenswort versprechen kann noch will. Wenn es soweit kommt, ist es gut; und alles wird dann so sein, wie es eben ist.

Die „Perseveranza" verspricht eine Neujahrsbeilage, die vom „Falstaff" berichten soll. Die Beilage ist hier nicht eingelangt. Seien Sie so lieb, sie mir zu schikken! Man hat über diesen „Falstaff" schon so viel

gesprochen und so wenig war richtig ... Am Ende hat die „Perseveranza“ das Richtige herausgefunden ...

An Gino Monaldi Genua, 11. Januar 1891

An Herrn Monaldi. Wenn ich mich entschließen sollte, den „Falstaff“ zu beenden und aufführen zu lassen, können Sie ihn dann in Rom im Teatro Costanzi zur allerersten Aufführung bringen, sofern ich anerkannt habe, daß alles vorhanden ist, was zu einer sehr guten Wiedergabe gehört.

Immer der Ihre

An die Gräfin Negroni-Prati Genua, 8. März 1891

Liebe Signora Peppina [Negroni-Prati]. [...] Auch Sie haben Kummer? Lassen Sie es sich sagen: Die Leiden sind das tägliche Brot unseres Lebens; ist man aber einmal in ein bestimmtes Alter gekommen, so wachsen sie mit überraschender Gewalt. Es wird gesagt, daß man sie ertragen und sich Mut machen muß — aber ich bin gerade in diesem Augenblick reichlich damit versehen und sie sind groß und schwer. Ich will Hiob wieder lesen, um Kraft zu finden, daß ich sie trage ... Freilich hat auch der ganz tüchtig geflucht.

Mut also und vorwärts, solang es eben geht.

An Arrigo Boito Genua, 26. April 1891

Lieber Boito, ich muß sogleich in eigenen Angelegenheiten nach S. Agata reisen und könnte jetzt nicht nach Mailand. Man packt schon die Koffer: morgen früh fährt die Dienerschaft und übermorgen um 7 Uhr früh reisen wir und sollen gegen 3 Uhr nachmittags in S. Agata sein.

Übrigens könnte ich bei der Ernennung eines Musikdirektors für die Scala nicht viel helfen. Ich gehe wenig ins Theater und so kenne ich die besten Ka-

pellmeister nicht. Keinesfalls aber bin ich der Meinung, daß man einen Wettbewerb ausschreiben soll. Einen Kapellmeister erkennt man erst am Pult. In dem Ruf, die Besten zu sein, stehen sowohl Mancinelli wie Mascheroni.

Ich glaube Ihnen gesagt zu haben, daß Luisa Cora eines Tages zur Peppina kam und ihr mitteilte, ihr Mann habe auf die Schätze von Madrid und London verzichtet und wolle eine feste Stellung annehmen, die Ehre und einen anständigen Gewinn bieten könnte. Man erfuhr dann, daß das bloß ein Wunsch der Luisa gewesen war. Da also mit Luigi Mancinelli nicht zu rechnen ist, wären die Besten Marino und Mascheroni. Von diesen beiden würde ich aus vielen Gründen den zuletzt Genannten wählen, ganz besonders, weil er immer als richtiger Arbeiter gerühmt wird (und an der Scala ist einer nötig, der arbeiten kann), als ein gewissenhafter Mann ohne Sympathien und, was noch mehr wert ist, ohne Antipathien.

Mit der Bestellung eines Musikdirektors ist es aber nicht getan. Er muß auch unabhängig von der Impresa sein und absolut die Verantwortung für alles Musikalische der Kommission, der Impresa und dem Publikum gegenüber tragen.

Dann muß ein guter Chordirigent da sein, immer dem Musikdirektor unterstellt. Er soll sich nicht mit der musikalischen Einstudierung begnügen, sondern sich auch um die Bühne kümmern, als ob er Regisseur wäre — bei den Aufführungen müßte dieser Chordirigent selbst oder sein Stellvertreter ins Kostüm schlüpfen und unter den Chorleuten mitsingen.

Weiter ist ein Bühnenleiter notwendig, immer dem musikalischen untergeordnet.

Und schließlich müßte man ein genaues, bestimmtes Programm haben und nicht, wie das in den letzten Jahren geschehen ist, die Wahl der Opern dem Zufall überlassen und ebenso die Wahl der Sänger, die sie aufführen sollen. Entweder Sänger für die Opern oder Opern für die Sänger!

Man habe zwei Gesellschaften für die ganze Spielzeit dauernd beisammen, habe sie zeitgerecht engagiert — dann wird man mit zwei fertigen Opern eröffnen können. Auf diese Art gäbe es keine üble Laune beim Publikum, Laune, wie man sie jetzt oft die ganze Spielzeit hindurch nicht los wird. Alles das ist gut möglich, aber — es gibt immer ein aber — es kommt durchaus darauf an, den richtigen Mann zu finden.

Ich schreibe Ihnen aus S. Agata. Zuletzt noch Grüße von mir und von Peppina. Der Ihre

An den Bürgermeister von Parma
S. Agata, 29. April 1891

An den sehr verehrten Bürgermeister von Parma. Vor etwa zwei Wochen und gerade, als ich nach Genua reiste, bekam ich hier in S. Agata Ihr geschätztes Schreiben vom 12. April, von Ihnen und den geehrten Beisitzern der Stadt Parma gezeichnet.

Ich überlese den Brief und bin in einiger Verlegenheit, was ich antworten soll; ich weiß nicht, ob ich die vielen Liebenswürdigkeiten, die er in so reichem Maß enthält, auf mich beziehen darf. Ich arbeite am „Falstaff", das ist richtig; aber ich arbeite in Augenblicken vollkommenster Ruhe, nur zu meiner Unterhaltung, ohne ein bestimmtes Ziel und weiß weder ob, noch wann und wie ich zu Ende komme. Alles, was darüber in den Zeitungen steht, entbehrt jeder Grundlage; der „Falstaff" ist heute noch eine Sache der Zukunft.

Aber ich bin tief bewegt von dem Ausdruck Ihrer verehrenden Liebenswürdigkeit und spreche Ihnen wie den Herren Beisitzern meinen Dank aus.

Ich zeichne, Herr Bürgermeister, als Ihr sehr ergebener

An Giulio Ricordi S. Agata, 6. Juni 1891

Sie scherzen, mein lieber Giulio! Es freut mich, daß Sie bei guter Laune sind! Wie? Vor sechs bis sieben Monaten dachte noch niemand an den „Falstaff" und an den „ehrwürdigen Greis in S. Agata". Mit dem Theater ging es, wie es immer geht, man hatte Durchfälle und Erfolge (aber wenige) — und jetzt kommen Sie daher und sagen mir, es wäre minder schlimm, wenn nur das Theater keine Subvention bekäme. Lassen Sie doch die Witze! Es ist nicht an der Zeit, jetzt vom „Falstaff" zu sprechen, der langsam vorwärtsgeht. Außerdem wird es immer mehr meine Überzeugung, daß die Größe der Scala der Wirkung Abbruch tun müßte. Als ich den „Falstaff" komponierte, dachte ich weder an Theater noch an die Sänger. Ich habe ihn zu meinem Vergnügen und nur für mich komponiert und ich glaube, man müßte ihn statt an der Scala in S. Agata aufführen.

Ich wiederhole: wir sprechen noch darüber.

An Ferdinando Resasco S. Agata, 21. Oktober 1891

Lieber Resasco, ich habe nichts Unveröffentlichtes, was ich Ihnen für eine Sondernummer Genua-Iberien anbieten könnte. Aber da Sie mir von der Landwirtschaft sprechen, in der ich bloß ein gewöhnlicher Dilettant bin, möchte ich den Wunsch äußern, daß diese höchst edle Wissenschaft bei uns mehr gepflegt würde. Was wäre das doch für ein Quell des Wohlstandes für unser Vaterland!

Etwas weniger Komponisten, Advokaten, Ärzte und so weiter und ein bißchen mehr Landwirte: das wäre mein Wunsch für meine Heimat...

An Bramanti
Mailand, 14. November 1891

An Herrn Bramanti in Ravenna in der Angelegenheit des Dante-Denkmals. Geehrter Herr, „dem Übel abhelfen“ — sagen Sie... Welchem Übel? Ist es ein Übel, daß ich meine Gabe für das Dante-Denkmal noch nicht überwiesen habe?

Dante hat sich selber ein Denkmal von solcher Höhe errichtet, daß niemand daran reicht. Erniedrigen wir ihn nicht durch unser Tun, drücken wir ihn nicht auf eine Linie mit mittelmäßigen Geistern herab...

An einen solchen Genius wage ich mich nicht mit Hymnen: ich beuge mein Haupt und verehre schweigend. Ihr ergebener

An Giuseppe Gallignani
Mailand, 15. November 1891

Lieber Gallignani, es tut mir leid, daß ich nicht zu Ihren geistlichen Konzerten kommen konnte. Ich weiß, daß sie gut gelungen sind, und freue mich darüber. Aber ich freue mich ganz besonders, daß Sie Palestrina aufgeführt haben: das ist der wahre Fürst der geistlichen Musik und in Ewigkeit der Ahnherr unseres italienischen Musizierens.

Mit den so kühnen harmonischen Eingebungen der neuen Musik kann es Palestrina nicht mehr aufnehmen. Aber wäre er besser erkannt und studiert, wir würden immer im italienischen Geist schreiben und wären bessere Patrioten (in der Musik versteht sich).

Fahren Sie in Parma so schön fort, wie Sie hier begonnen haben, und Sie werden als richtiger Künstler wirken. Der Ihre

An Hans von Bülow Genua, 14. April 1892

Bülow hatte Verdi seinerzeit heftig kritisiert und bekannte nun in einem schönen, impulsiven Brief seine Sinnesänderung ein

An den berühmten Meister Bülow. Sie haben nicht einmal in Gedanken gesündigt! Und es geht nicht an, von Reue und Lossprechung zu reden!

Wenn Ihre früheren Ansichten von Ihren heutigen verschieden waren, haben Sie sehr wohl daran getan, sich dazu zu bekennen; ich hätte nie gewagt, darüber Klage zu erheben.

Wer weiß denn übrigens ... vielleicht haben Sie damals recht gehabt.

Wie dem auch sei, Ihr Brief, durchaus unerwartet, der Brief eines Musikers von Ihrer Geltung, Ihrer Bedeutung in der Welt der Kunst, hat mir viel Freude bereitet! Und das nicht aus Eitelkeit und um meinetwillen, sondern weil ich sehe, daß wahrhaft erlesene Künstler nicht nach den Vorurteilen der Schulen, der Nationen und der Zeit werten.

Wenn die Künstler im Norden, die im Süden verschiedenen Zielen zustreben, mögen es eben verschiedene sein! Sie alle sollten an der Eigenart ihres Volkes festhalten, wie das Wagner so richtig ausgedrückt hat.

Ihr seid noch so glücklich, Söhne eines Bach zu sein. Aber wir? Auch wir, Nachkommen eines Palestrina, hatten einst eine große Kunstübung und es war die uns eigene. Jetzt ist sie verfälscht und es droht ihr der Untergang!

Können wir vielleicht von vorn anfangen?

Es tut mir leid, daß ich nicht zu der Musikausstellung nach Wien kommen kann, wo ich nicht nur das Glück gehabt hätte, so viel berühmte Musiker anzutreffen, sondern zu meiner Freude ganz besonders Ihnen hätte die Hand drücken können. Hoffentlich nehmen die Herren, die mich so freundlich einge-

laden haben, Rücksicht auf mein hohes Alter und verzeihen, wenn ich ausbleibe.

Ihr aufrichtiger Bewunderer

An Giulio Ricordi [1892 ?]

Lieber Giulio, wir verlieren unsere Zeit mit Briefen und Telegrammen. Ich sage Euch: Ihr seid alle Irrwische und völlig aus dem Häuschen. Nur ich wohne in meinem Haus und kann nicht gestatten, daß mich jemand aus meinem Eigen vertreibe.

Man dränge mich nicht weiter, den „Falstaff" aufführen zu lassen, wie es andern beliebt.

1. Ich wünsche keine ungewöhnlichen Honorare für die Künstler;

2. keine bezahlten Proben;

3. keine Verpflichtung, den „Falstaff" zu geben, wo das anderen paßt.

Zum ersten: ich will nicht, daß die Unternehmung trotz einem Erfolg um ihr Geld kommt, wenn sie ein neues Werk von mir aufführt.

Zum zweiten: bezahlte Proben wären als Präzedenzfall ein Verhängnis und dazu wäre es dann gerade beim „Falstaff" gekommen!

Und zum dritten: nehmen wir einmal des Beispiels halber an, daß ich es nach den Aufführungen an der Scala für gut finde, einiges zu ändern; könnte ich dann gestatten, daß ein Künstler daherkäme und mir sagte: „Aber ich habe keine Zeit, zu warten; ich muß diese Oper in Madrid, in London geben" ... Weiß Gott, das wäre eine zu arge Demütigung! Ich habe Ihnen gesagt, daß Ihr alle aus dem Häuschen seid, und ich sage jetzt, auch Maurel ist es. Sieht er nicht ein, daß er sich, wenn das Buch des „Falstaff" gut und die Musik erträglich ist, und wenn er nun auch

diese Partie derart überlegen gibt, von selbst allen Leuten aufnötigen wird, ohne daß er Ansprüche erheben müßte, die ihm nichts helfen und andere kränken würden?

Madame Maurel, die so klug und nur jetzt ein bißchen aufgebracht ist, wird mir Unrecht geben; nach einem Monat wird sie sagen: „Le maître avait raison".

Rücken wir doch alles an seinen Platz! Ich verlange einfach, daß ich Herr dessen bleibe, was mein ist, und daß ich niemand zu schädigen brauche. Und ich sage weiter: wenn ich wählen müßte, ob ich entweder diese Bedingungen annehmen oder die Partitur verbrennen will, ich würde sogleich das Feuer rüsten und selber den „Falstaff" auf den Scheiterhaufen legen zusamt seinem Bauch.

Leben Sie wohl! Der Ihre

Nachschrift. Diese Zumutungen regen mich schon ganz gehörig auf.

An Giulio Ricordi [S. Agata], 18.September[1892]

Ich schicke Ihnen den Klavierauszug mit einigen Bemerkungen zurück und auch das Buch. [...]

Das Buch scheint mir jetzt, da es gedruckt ist, noch besser. [...]

Sie stellen einige Fragen über Auftritt und Abgang der Spieler. Nichts ist leichter und einfacher als diese Inszenierung, wenn der Maler eine Szene entwirft, so wie ich sie beim Komponieren vor mir sah: bloß ein großer Garten mit Wegen, etlichen Anpflanzungen und Gesträuch, so daß man da nach Belieben auftauchen und verschwinden kann, wie es das Spiel und die Musik verlangt.

Die Männer haben auf diese Art ihren Platz abgesondert und könnten dann später auch den Platz

der Frauen einnehmen, wenn diese nicht mehr auf der Bühne sind. Dann könnten die Frauen gegen Schluß des Aktes den Platz besetzen, auf dem die Männer stehen. Sagen Sie niemand etwas von meinen Kleckssereien, nicht einmal Boito, aber achten Sie darauf, ob Hohensteins Pläne beiläufig mit meinen übereinstimmen.

Tito sagte mir, daß Hohenstein vorgeschlagen hätte, den Wandschirm in der Kulisse anzubringen, weil es natürlich und logisch sei, daß sich ein Wandschirm an die Wand anlehne. Durchaus nicht. Hier handelt es sich um einen Wandschirm, der sozusagen mitspielt, und er muß dorthin kommen, wo es das Spiel verlangt; um so mehr, als Alice an einer bestimmten Stelle sagt: mehr hierhin, mehr daher, noch mehr ... und so weiter.

Die Bühne des zweiten Finales müßte fast völlig frei sein, damit noch Spielraum übrig bleibe. Deutliche Sichtbarkeit der Hauptgruppen: der Gruppe beim Wandschirm, derer beim Korb, derer beim Fenster!

Ich wiederhole: sagen Sie niemand was, denn ich möchte mich nicht aufdrängen; möchte vielmehr, daß andre etwas besseres fänden ... Aber anderseits werde ich nichts zulassen, was mich nicht völlig und in allem überzeugt.

Ich wollte dies eben zur Post bringen, als ich Ihren Brief vom 17. bekam. Ich bin und mit mir ist Peppina sehr traurig über das Unglück in Ihrem Haus und wir nehmen Anteil an Ihrem Geschick und an dem Ihrer Giuditta. Man kann da nur Geduld und Mut zusprechen.

Was den „Falstaff“ anlangt, so will ich mich niemand gegenüber binden, aber ich verspreche dem Verlag Ricordi, den „Falstaff“ an der Scala während der Karnevalsspielzeit 1892/93 geben zu lassen, sofern die Truppe, von der wir sprachen, vollständig beisammen ist — wobei ich mir das Recht vorbehalte, einen Tausch vorzunehmen, wenn ich irgend jemand bei den Proben ungenügend finden sollte. Der „Falstaff“ kann in den allerersten Tagen des Februar herauskommen, wenn ich das Theater am 2. Januar 1893 vollkommen zu meiner Verfügung habe.

Was die Proben anlangt, wird man es halten, wie es sonst immer gehalten worden ist. Nur mit der Generalprobe muß es anders gehalten werden. Nie habe ich an der Scala eine Generalprobe bekommen können, wie man sie an diesem Theater gebraucht hätte. Diesmal bleibe ich unerbittlich. Ich werde mich nicht beschweren, aber sowie etwas nicht stimmt, verlasse ich das Theater und Sie müssen dann die Partitur zurückziehen.

Lassen wir Paroli an seinem Platz. Die Partie des Bardolph ist vielleicht wichtiger als die des Cajus.

[...] Die Baßklarinette in A kommt auch im „Othello“ vor. Sie ist im „Falstaff“ besonders im dritten Akt nötig, wenn die Frauen diese Art Litanei singen: „Domine fallo casto“. Da ist auch ein Corno da caccia vorgeschrieben, ein richtiges altes Corno da caccia ohne Ventil in tief As. Das Instrument müßte einigen Umfang haben; um so leichter wird es ansprechen. Genug für heute.

Ist die Pasqua verpflichtet?

Und wie steht es mit Cesari? Soweit ich weiß, kommt er heuer nicht an die Scala.

Trachten Sie mir darüber etwas zu sagen. Leben Sie wohl. Der Ihre [...]

An die in Mailand anwesenden Kritiker der Pariser Zeitungen, die um Zulassung zu der Generalprobe des „Falstaff“ gebeten hatten
Mailand, 5. Januar 1893

Sehr geehrte Herren, ich bedauere auf das lebhafteste, Ihnen sagen zu müssen, daß der Brauch und die Hausordnung der Scala nicht gestatten, den Proben anzuwohnen.

Es ist das eine Regelung, die ich immer gebilligt habe und die gerade ich nicht außer Kraft setzen möchte.

Es tut mir aufrichtig leid und ich bitte Sie, sehr geehrte Herren, mein Bedauern und meine Bitte um Entschuldigung entgegenzunehmen.

Seien Sie, meine sehr geehrten Herren, meiner Hochachtung versichert.

An Camille Bellaigue
Mailand, 9. Februar 1893

Mein lieber Herr Bellaigue, mit großer Freude erhielt ich eben Ihren Brief; ich muß nur bedauern, daß Sie heute nicht hier sind. Vielleicht kommen Sie dabei gut weg.

Heute abends also „Falstaff“!

Ich weiß nicht, ob ich den heitern Ton getroffen habe, den richtigen Ton, vor allem aber den echten Ton. Man macht jetzt in der Musik sehr schöne Sachen und an manchen Stellen gibt es, wenn man die Grenzen achtet, wirklich einen Fortschritt. Aber das meiste ist leider nicht echt; jeder macht alles so wie sein Nachbar!

Sprechen wir nicht von Politik! Morgen oder sonst sehr bald bekommen Sie Partitur und Textbuch.

An Direktor Carvalho Genua, 11. Februar 1893

An Herrn Carvalho, Komische Oper, Paris. Ich danke für Ihren liebenswürdigen Brief. Gestern sah ich Maurel, der wiederholte, was Sie mir geschrieben hatten.

Es ist sehr, sehr freundlich. Aber Sie haben eine ganz, ganz kleine Einzelheit vergessen: die geschlagenen achtzig Jahre, die ich auf dem Rücken habe. In diesem Alter braucht man Ruhe und Stille, und wenn ich mich auch verhältnismäßig wohl fühle, kann ich doch weder Arbeiten noch Strapazen noch den Ärger vertragen, was ja alles beim Theater nicht zu vermeiden ist. Ich weiß, was Sie mir da erwidern werden. Aber ich kenne das Theater leider so lange und weiß, woran ich mich halten muß.

Übrigens kann ich Ihnen nur meine Worte an Maurel wiederholen: wenn es meine Gesundheit, meine Kräfte und meine achtzig Jahre erlauben, komme ich nach Paris.

Indessen lenken Sie Ihre Aufmerksamkeit auf die Partie der Alice. Man braucht dafür natürlich eine schöne, sehr leichte Stimme; vor allem aber eine Schauspielerin, eine Person, die den Teufel im Leib hat. Die Partie der Alice hat nicht die Ausdehnung der Falstaff-Partie, aber szenisch die gleiche Bedeutung: Alice führt in allen Intrigen der Komödie.

Empfangen Sie, lieber Herr Carvalho, meine besten Grüße; ich wünsche Ihnen und mir viel Glück zum „Falstaff“.

An Ferdinando Martini [Mailand, 11. Februar 1893]

An den Minister Ferdinando Martini. In der „Perseveranza“ lese ich, daß ich den Titel Marchese erhalten soll. Ich wende mich an Sie, den Künstler, damit Sie alles tun, um das zu verhindern. Meine

Dankbarkeit wird viel größer sein, wenn diese Ernennung unterbleibt.

An Edoardo Mascheroni
Genua, 23. April 1893
Farfarello: Spitzname Mascheronis. Verdi hatte sich an der Bahn in Rom von Mascheroni 100 Lire geliehen und vergessen, das Geld zurückzugeben

Lieber Mascheroni, ah, ah, ah, ah, ah, ah, sang auch ich, wie die Gevatterinnen, als ich Ihren Brief las.

Armer Farfarello! Die viele Mühe und Arbeit und dazu noch die Gefahr, 100 Lire zu verlieren!

Ah, ah, ah, ah!

Ich habe gleich an Giulio telegraphiert — und der gleich an Nuti: er hat zu dieser Stunde vielleicht die Schuld beglichen. Amen!

Und Sie berichten mir nichts von den Ereignissen im Teatro Argentina? Ich meine nicht das Parkett, sondern die Bühne.

Sie werden ein andermal berichten.

Ein richtig verlorener Abend!! Der arme Piontelli wird blutige Tränen weinen.

Nur 3000 Lire!

Und wir? Und die Kunst? Wer sind die Wir? Was für eine Kunst? Wir? Arme Statisten, die die große Trommel zu schlagen haben, bis daß man ihnen sagt: seid stille ...

„Alles ist Spaß auf Erden.

Ah, ah, ah, ah!“

Giulio schickt mir die Photographien; ich werde gleich eine — nun, an wen glauben Sie? — an Zanardelli schicken; auch Ihnen eine, wenn Sie noch in Rom sind.

Grüßen Sie alle auf der Bühne, die Sie nach mir fragen sollten! Vielleicht werden Sie niemand zu grüßen haben!

Ihnen mache ich keine Komplimente (ich habe sie

schon gemacht); ich danke auch nicht, weil ich Ihnen später noch mehr Plage machen will!

An Edoardo Mascheroni
Genua, 27. April 1893

Lieber Mascheroni, Sie haben nicht als einziger den Vorzug! Auch ich bin zum Handkuß gekommen.

Lachen Sie nicht — es ist Gefahr, daß ich mich umbringe!

Hören Sie, erstarren Sie zu Stein!

Ich wollte einmal in meinem Leben lieb sein, und das ist mir nicht gelungen! Ich habe dem Eigentümer des Hotel Quirinal ein Bild geschickt und adressiert: Herrn Bruni, Eigentümer des Hotel Quirinal usw. Als Boito gestern nach Mailand reiste, schrie er mit einer Stimme in Fis: „Bruni ist gar nicht Eigentümer des Quirinal!“ Ahhhh!

Wer sonst? Er konnte es mir nicht sagen! In meiner Wut nahm ich einen Revolver (er war aus Schokolade) und habe mir ihn in den Mund hineingefeuert!

Und lebe noch! Oh, Oh! Und lebe noch!



Ich stürze mich in Ihre Arme: retten Sie, retten Sie mich!
Was können Sie tun?
Was soll ich machen?

An Edoardo Mascheroni

Lieber Mascheroni, ich bin in S. Agata und atme auf; atme, was meine Lungen vertragen.

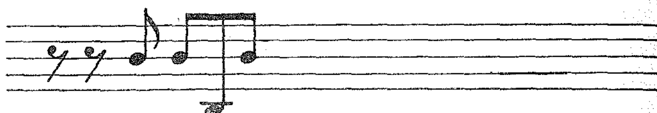
Aber ich werde leider auch hier viel zu tun haben,

S. Agata
7. Mai 1893

bevor ich in Ordnung komme. Mein Schicksal! Es gibt schon Menschen, denen das im voraus bestimmt ist. Einige müssen ihr Leben lang dumm bleiben, andere gehörnt, einige reich werden, einige der Verzweiflung anheimfallen ... Und ich, ich muß mit der Zunge im Maul, wie ein wütender Hund, arbeiten, solang mich nicht der letzte Schlag niedergestreckt hat ...

Und wenn nun Ihnen bestimmt wäre, jeden Monat fünftausend Lire zurückzulegen? Sie müßten nur am Ersten jedes Monats nach Rom laufen, um sich von dem armen guten Papst segnen zu lassen ...

Recht wenig habe ich von Venedig gehört. Ich habe nur zwei Zeitungen bekommen, wohl von Meg und Quickly, und die Telegramme. Wenn Sie es für richtig halten, im Quartett die Instrumente mitspielen zu lassen (vorausgesetzt, daß sie nicht zu hören sind), so tun Sie es; nehmen Sie aber in den Oboen das



weg; das tiefe H kommt in der Oboe zu wenig gut heraus.

Gute Reise nach Wien; ich glaube nicht an eine weitere gute Reise nach Berlin. Vom künstlerischen Standpunkt war es ein Irrtum. Ich hätte mich widersetzen können, aber da ich wußte, wie weit sich Giulio darauf eingelassen hatte, wollte ich ihm keine Schwierigkeiten machen. Aber Giulio hat das Unrecht begangen, allzu willkürlich und zu wenig von einem künstlerischen Gesichtspunkt auszugehen. Nichts klüger, als ein finsteres Gesicht machen; das

erspart einem weitere Schwierigkeiten. Und wie geht's den Gevatterinnen? Hat es noch keine Eifersucht zwischen den alten und den neuen gegeben? Ach, was für schöne Komödien gibt es doch immer im Theater, und auch draußen!

Alles ist Spaß auf Erden!

Nun, ich schicke Ihnen im Ernst meinen Gruß und gehe arbeiten... Aber nicht Musik... nein, nein, nein! Leben Sie wohl!

An Edoardo Mascheroni
S. Agata, 15. Mai 1893

Lieber Mascheroni, Heil, Heil und nochmals Heil Ihnen, dem dritten Schöpfer des „Falstaff"! Wer wird der Vierte sein? Vielleicht P...

Und der Fünfte?

Die Gevatterinnen?

Ja, ich habe einen sehr lieben und besonders auch sehr guten Brief von der Pasqua bekommen.

Danken Sie ihr und bestellen Sie, daß ich ihr später antworte, denn jetzt bin ich überbeschäftigt damit, die letzte Hand anzulegen an eine Oper in zwölf Akten nebst Prolog und einer Ouvertüre, die so lang ist wie alle neuen Symphonien Beethovens zusammen: außerdem hat jeder Akt ein Vorspiel, in dem alle Violinen, Bratschen, Celli und Kontrabässe eine Melodie in Oktaven spielen, keine Melodie, wie sie in „Traviata", „Rigoletto" und so weiter vorkommt, sondern eine moderne Melodie, eine von denen, die nicht anfangen und nicht aufhören und in der Luft schweben wie Mohammeds Grab... Ich habe nicht mehr die Zeit, Ihnen auseinanderzusetzen, wie dann alle Sänger die Begleitung übernehmen müssen; hoffentlich werde ich genugsam inspiriert sein, um in den Partien der Sänger und der Sängerinnen das Bum-

Tschin der Tschinellen herauszubringen; aber das sage ich Ihnen dann ein andermal. Adieu!

An Edoardo Mascheroni
Busseto-S. Agata, 8. Juni 1893

Lieber Mascheroni, ich erkläre Ihnen, daß ich Ihren Brief aus Wien nicht bekommen habe. Ihre letzte Nachricht war vom 12. Mai aus Triest datiert. Nachher habe ich fast überhaupt nichts mehr vom „Falstaff" gehört; es tut mir nicht leid. Nach meinen Plagen mache ich mir ein Bild von den Ihren! Abgesehen von den vielen Anstrengungen auch noch die Schwierigkeiten, die Launen und wie Sie selbst sagen, die Gemeinheiten!! Das ist schlimm, sehr schlimm; aber geben Sie sich keinen Illusionen hin: auch in Hinkunft werden Sie sich immer in einem ähnlichen Milieu bewegen. Das Theater ist nun einmal so und muß so sein!

Wenn es eine einmalige Stagione gibt, ist alles rasch zu Ende; der eine geht nach rechts, der andre nach links und man sagt einander Gute Nacht; aber bei einer Reise wie dieser sind die Künstler zu viel beisammen, kennen einander zu gut, jeder hält sich für unentbehrlich, jeder meint, er hätte, wenn er dran ist, für sich allein ein Recht auf Applaus, alle machen sich wichtig, wichtig, wichtig und glauben zu guter Letzt, daß sie weiß Gott was vorstellen! Dagegen gibt's kein Mittel! Vielleicht könnte man, wenn sie wieder einmal sehr aufgeregt sind, versuchen, ihnen einen kalten Wasserstrahl auf den Kopf zu schütten, und der könnte auch gleich die Bühne unter Wasser setzen, die Logen und alles übrige dazu!

Wenn Sie darauf warten, zu einer Aufführung der „Forza del Destino" nach Busseto zu kommen, werden Sie lange zu warten haben. Die Finanzen von

Busseto gestatten kein Theaterspiel. Aber wenn wir uns selbst in Montecatini nicht wiedersehen sollten, so steht das Haus von S. Agata hier fest und es ist für Sie immer offen.

An Edoardo Mascheroni
S. Agata, 15. Juni 1893

Lieber Mascheroni, ich erhielt Ihren Brief vom 13. und freue mich mit Ihnen über die Ovationen, die Sie in Wien und Berlin bekamen. Richtige Ovationen, die folgerecht zu den glänzenden Anträgen führten, wie man sie Ihnen von Berlin und von Hamburg aus gestellt hat. Und das ist sehr gut.

Sie erbitten ein Gutachten. Gutachten? Wer könnte eins abgeben?

Es kann ein arger Irrtum sein, wenn man Ihnen sagt: gehen Sie hin; und nicht minder, wenn man Ihnen sagt: bleiben Sie hier.

Die Verhältnisse an unseren Theatern sind ganz gewiß beklagenswert. Nichts ist mehr sicher. Selbst die Hauptstadt hat kein Theater. Einzig die Scala erhält sich noch, aber niemand kann dafür gutstehen, daß nicht auch sie binnen kurzem schließen muß.

All die Pläne, die man in der letzten Zeit erörtert hat, sind kaum in Wirklichkeit umzusetzen. Ein Repertoiretheater ist bei uns, bei unserem Publikum unmöglich. Lassen Sie zum Beispiel zwei Jahre nacheinander die Truppe auftreten, die dieses Jahr beisammen ist, mit den besten Opern ihres Repertoires, Maurel als Rigoletto, Hamlet usw. mitinbegriffen, und dann sprechen wir weiter... Man muß jedem Land seine Eigenheiten lassen und bei uns eben den unziemlichen Lärm und das dumme Aburteilen hinnehmen. Es ist schlimm, aber es ist so!

Das sind wirklich beklagenswerte Verhältnisse und

in mancher Hinsicht ist es an den deutschen Theatern besser. Namentlich die Sicherheit der Zahlungen ist gewährleistet und auch Pensionsberechtigung nach zehn Dienstjahren. Demgegenüber steht da freilich der Repertoirebetrieb: schon um seinetwillen muß man unter allen Umständen die Sprache lernen. Dazu kommt eine feindselige Gesinnung, die wohl jetzt nicht laut wird, aber später einmal hervorbrechen wird; und dem Italiener werden alle Maestri und Nicht-Maestri Krieg ansagen ...

Um alles das kommen Sie nicht herum! Werden Sie Mut genug haben, gegen soviel Arg mit dem Rüstzeug des Gleichmutes anzukämpfen? Es ist die einzige Waffe, die sicher hilft, aber sie läßt sich schwer handhaben.

Es kommt noch etwas dazu (Sie haben selbst davon gesprochen): die Erziehung der Kinder! Das ist eine böse Klippe. Sie müssen entweder Ihre Familie neun Monate in Italien lassen, was viel Geld kostet, und allein hinaufgehn — oder die Familie mit sich nehmen und den Kindern eine Erziehung geben, die weder italienisch noch deutsch sein wird.

Sie werden mir sagen, daß Sie die Erziehung nach Ihrem Willen bestimmen können. Da täuschen Sie sich. Ihre Kinder werden die Luft dort einatmen und diese Luft wird ihnen ein anderes Blut, andere Gesinnung eingeben ...

Nach diesem Bild von der Sache wollen Sie mein Gutachten?

Davor behüte mich Gott!

An Edoardo Mascheroni
S. Agata, 10. August 1893

Lieber Mascheroni. [...] Armer Catalani! Ein braver Mann, ausgezeichneter Komponist! Sehr, sehr schade! Ein Glück, daß Sie und Giulio die wenigen schönen Worte für den armen Menschen gesprochen haben — welche Schande und welch ein Vorwurf für alle andern!

Bei Catalanis Begräbnis gab es viel Abwesende

Meine Empfehlungen an den verehrten Zanardelli! Sagen Sie ihm, daß ich mich dankbar daran erinnere, was er für diesen armen jungen Mann erreicht hat, der sonst heute, statt in Ihrem Orchester mitzuspielen, wahrscheinlich ein österreichisches Gewehr zu schultern hätte.

Junger Mann: dem Orchestermitglied Ricci wurde rasch die italienische Staatsbürgerschaft verliehen

Und Sie? Wissen Sie, daß wir in S. Agata sind und daß Sie da immer willkommen sein sollen, bei jeder Gelegenheit, zu jeder Zeit, in jeder Stunde!

An Edoardo Mascheroni
Genua, 8. Dezember 1893

Lieber Mascheroni, ich habe die „Lombardia" bekommen, die Sie mir sandten; wenn Sie mich hören wollen, haben Sie nicht recht daran getan, diesen Brief zu schreiben.

Lassen Sie die Leute doch ein bißchen reden und Sie — Sie tun, in den Grenzen des Möglichen, was eben zu tun ist. Unsichtbares Orchester! Der Einfall ist so alt, daß alle oder doch viele davon geträumt haben! Auch ich möchte die Theaterorchester unsichtbar haben; aber nicht bloß zur Hälfte. Ich will ein völlig unsichtbares Orchester! Ein Orchester, das zu der idealen Welt der Dichtung gehört und mitten drin in einem Publikum spielt, das Beifall klatscht oder zischt, ist die lächerlichste Sache von der Welt. Angesichts der großen Vorteile des unsichtbaren Orchesters müßte man auch die unvermeidlichen Schwächen des Tons und des Klanges hinnehmen, die

nasale, einigermaßen kindische Wirkung eines sozusagen sordinierten Spiels.

Wenn aber das völlig unsichtbare Orchester unmöglich ist, wie das nicht nur die Pariser Oper, viele deutsche Theater, sogar München und Berlin beweisen (ich wiederhole: das gänzlich unsichtbare), so sind alle andern Aufstellungen, die man versuchen könnte, Kindereien und haben mit Kunst nichts zu tun; weiß Gott, ich glaube, in dreißig Jahren wird man über diese unsere Erfindungen lachen.

Soweit es auf mich ankommt, meine ich auch, daß die bei Ihnen ersonnenen harmonisch abgestimmten Räume unterhalb des Orchesters nichts wert sind. Ob ein solcher Raum nun da ist oder nicht, der Klang bleibt der gleiche.

Ich glaube auch, daß das Orchester jetzt gut aufgestellt und verteilt ist; und ich sage das nicht, weil ich das veranlaßt habe — ich hatte es so angeordnet, als ich die „Aida" gab — sondern weil sich die Farben der Instrumente gut mischen: die Streicher rings um die Bläser angeordnet, schließen diese inmitten ein, besonders das Blech. Es wäre nicht so gut, wenn Sie alle Kontrabässe in einer einzigen Reihe nächst der Rampe aufstellten: das Blech wäre wenig gedeckt und hätte sozusagen einen Widerhall von den Wänden des Theaters her. Wenn Sie die Kontrabässe dort belassen, wo sie bis jetzt standen, würde man über das Problem der hochaufragenden Griffbretter hinwegkommen — aber wohin wollen Sie die Harfen stellen, die noch höher reichen als diese Griffbretter?

Und der Kapellmeister, der so hoch oben steht, mit

seinem „Griffbrett‘, das immer in Bewegung ist, bald oben, bald unten, bald seitwärts hin, kurz überall?

Es wird nötig sein, den Kapellmeister abzuschaffen!!!

Heiliger Gott ... wir verlieren unsere Zeit mit solchen Tüfteleien ...

Es geht um ganz, ganz andere Dinge! Die Frage, die zu stellen ist, wäre einfach und es gäbe eine einzige ... Amen! Teufel von einem Farfarello! Nun habe ich eine halbe Stunde verloren, um Ihnen all diese Dummheiten zu sagen, die zudem durchaus unnütz sind.

An Signora Zilli Genua, 15. Dezember 1893

Liebe Signora Zilli, es ist wahrhaftig wahr!

Ein Jahr ist es nun her seit den Proben zum „Falstaff“ — erst bei mir zu Hause, dann in den Räumen der Scala. Eine herrliche Zeit, Zeit der Begeisterung, in der wir alle nur der Kunst lebten! Ich gedenke der Augenblicke froher Bewegung und auch ... erinnern Sie sich an den dritten „Falstaff“-Abend? Ich nahm von Euch allen Abschied; Ihr wart alle einigermaßen bewegt, besonders Sie und die Pasqua. Sie müssen sich nur vorstellen, was mein Gruß zu bedeuten hatte ... er sollte sagen: bei unserer Arbeit sehen wir uns nicht wieder ...

Wir haben uns nachher allerdings noch in Mailand, in Genua, in Rom getroffen. Aber die Erinnerung griff immer zurück auf diesen dritten Abend, an dem es heißen mußte:

„Nun ist alles vorüber“ ...

Sie haben das Glück, noch eine lange Laufbahn vor sich zu haben; möge sie immer so glänzend sein, wie Sie es verdienen!

Danke für Ihre Wünsche zum Fest. Ein wenig frühe Wünsche, aber man kann sie noch einmal vorbringen! Ich erwidere sie von ganzem Herzen.

An Edoardo Mascheroni Genua, am letzten Tag des Jahres 1893

Lieber Mascheroni. [...] Ich habe von dem geringen Erfolg der „Walküre“ gehört. Wer weiß, vielleicht wird es damit noch einmal anders. Ich halte das für möglich.

Aber es war zu erwarten, nach dem, was die Apostel gesagt hatten. Richtig voraus gesagt, daß die Scala zu groß und daß ein neun Meter entfernter Vorhang ein Unding ist. Ich sage überdies, daß die zwei Reihen Sitze auf der Bühne unerträglich wirken. Aber auch dagegen gibt es kein Mittel. Wäre eins möglich gewesen, so hätte man es seit der „Aida“ und sogar früher schon angewendet. Indes, alle die Leute, die über Theater reden, verstehn sich zu wenig darauf und geraten mit ihren „Idealen“ in eine Welt, in der sie nichts ausrichten können. [...]

An Giuseppe Gallignani 20. Juni 1894

An Gallignani. Voriges Jahr bat ich Sie, wie Sie sich wohl erinnern, sich dafür zu verwenden, daß ein Sohn meines Kutschers am Konservatorium in Parma aufgenommen werde. Sie antworteten mir, die Anmeldungsfrist sei vorüber.

Nun komme ich auf die Sache neuerlich zurück und wiederhole die Empfehlung vom vorigen Jahr.

Ich bitte Sie also das Möglichste zu tun, um meine Bitte durchzusetzen. Bitten Sie, beschwören Sie, knien Sie in meinem Namen vor den Behörden! Amen! Mit tausend Entschuldigungen und Dankesworten

An Giuseppe Gallignani Genua, 29. Oktober 1894

Als ich zuletzt das Vergnügen hatte, Sie in S. Agata zu sehen, stellte ich Ihnen meinen Kutscher Luigi Veroni vor, dessen Sohn als Zögling an Ihr Konservatorium zu kommen hofft. Er scheint für Musik hervorragend begabt zu sein, wie aus den Zeugnissen seines Lehrers hervorgeht.

Übrigens hatten Sie sich für die Sache in einer Weise interessiert, daß ich ein sicheres Ergebnis erhoffte und erhoffe.

Nun wird am 3. November die Schule eröffnet und der arme Vater Veroni ist ganz aufgeregt, weil er von der Sache nichts mehr gehört hat. Er wird Ihnen diesen Brief vorlegen und ich hoffe zu hören, daß seine Wünsche und meine Hoffnungen erfüllt sind.

An Giuseppe Gallignani Genua, 4. November 1894

Lieber Gallignani, Nemo propheta in patria ...

Wäre ich in der Türkei zur Welt gekommen, hätte ich es vielleicht durchgesetzt!

Aber ich neige mich vor der hohen Weisheit des Ministers!

Wir Glücklichen! Von solcher Strenge betreut, werden wir sicherlich noch ein Volk von vollkommenen Wesenheiten ...

Verzeihen Sie! Leben Sie wohl. Ihr ergebener G. Verdi

An Angelo Carrara Genua, 23. März 1895

Lieber Doktor [Carrara], in wenigen Tagen komme ich nach S. Agata und will mir mein Unglück besehen.

Ich schrieb Ihnen aus Mailand, daß mein Geschäft und meine Verpflichtungen dringend verlangen, daß ich bis zum letzten Heller weiß, auf welche Einkünfte ich zählen kann. Ich wiederhole das Wort für Wort,

um so mehr als ich nun nicht die außerordentlichen Einkünfte von neuen Werken habe und auch in Zukunft nicht haben werde. Wenn es um mich geht, sorgt sich niemand um pünktliche Zahlung, unter dem Vorwand, daß ich doch genug hätte. Das ist nicht wahr! Ein bescheidener Besitzer von dreitausend Lire mit einem ordentlichen Budget ist reicher und mehr im Gleichgewicht als ich, der ich immer neue große und ganz unvorhergesehene Ausgaben habe und nie genau weiß, was ich einnehme.

Man muß mit dieser Wirtschaft Schluß machen, und wenn Sie mir, sobald ich komme, eine Stunde schenken können, sprechen wir darüber, erörtern alles und finden hoffentlich einen guten und möglichen Ausweg, ehe sich die Notwendigkeit einer radikalen Entschließung ergibt.

Inzwischen bitte ich Sie, mir, um Zeit zu gewinnen, die Verpflichtungsurkunden der Pächter vorzubereiten und die Wahrscheinlichkeit der fälligen Pachteingänge zu erheben. Darüber schreiben Sie mir gelegentlich: „Ich hoffe, daß alles stimmen wird.“ Ich hoffe — das ist eine aufregende Wendung! Wozu hätte ich dann das Opfer gebracht, die Pachtzinse derart ausgiebig herabzusetzen?

Auf Wiedersehen! Grüße!

An Enrico Bossi
Busseto-S. Agata, 11. Juni 1895

An den Maestro Bossi. Ich erhielt diesen Augenblick Ihr geschätztes Schreiben und beeile mich, gleich zu antworten, bevor noch Ihre Kompositionen einlangen.

Unter vier Augen kann ich wohl akademisch meine Ansicht über ein Musikwerk aussprechen — mehr nicht.

Urteile haben keinerlei Wert, auch wenn sie ehrlich sind. Jeder urteilt, wie er es empfindet, und das Publikum legt die Urteile der andern wieder in der gleichen Art aus.

Aber wozu brauchen Sie ein Gutachten von mir? Und wozu braucht es das Konservatorium von Pesaro, das Sie so gut kennt?

Ich werde Ihre Kompositionen wie sonst bewundern. Aber Sie erlauben mir wohl, daß ich mich auf die Bewunderung beschränke, die ich für Sie hege und immer gehegt habe. Ihr ergebener

An den Direktor der Deutschen Verlagsanstalt, Stuttgart
S. Agata, 21. Juni 1895
Original französisch

An den Herrn Direktor der Deutschen Verlagsanstalt, Stuttgart. Nie, nie werde ich Erinnerungen schreiben!

Genug, daß die Musikwelt so lange meine Noten hingenommen hat! Niemals werde ich sie verurteilen, auch noch meine Prosa zu lesen.

Ich danke Ihnen für die freundlichen Worte Ihres Briefes und für Ihr Angebot.

Empfangen Sie, sehr geehrter Herr, meine verbindlichsten Grüße!

An G. Tebaldini
Februar 1896

Zitiert aus Monaldi, Verdi 1839–1898, Torino, Bocca

[...] Ich kenne einige alte Kompositionen des Te Deum, habe auch etliche neue gehört; noch nie aber hat mich eine Aufführung dieser Hymne überzeugen können — von dem Wert oder Unwert der Musik ganz abgesehen.

Eine solche Aufführung erfolgt gemeinhin an großen, feierlich-pompösen Festen, anläßlich eines Sieges, einer Krönung und dergleichen. Zu Beginn jauchzen Himmel und Erde: Sanctus, sanctus Deus Sabaoth; aber gegen die Mitte hin bekommt das

Werk einen anderen Ausdruck, gleichsam andere Farbe: Tu ad liberandum... Da wird der Erlöser geboren aus der Jungfrau und eröffnet der Menschheit regnum coelorum... Diese Menschheit glaubt an den judex venturus; sie ruft ihn an: salvum fac und endet mit dem Gebet: Dignare Domine, die isto... in Rührung, Dunkel, Trauer und sogar Schrecknis. [...]

An Camille Bellaigue
Genua, 17. April 1896

Lieber Bellaigue, ich danke Ihnen so sehr, liebster Bellaigue, für Ihr Buch „Musikerporträts", das Sie mir in Ihrer Liebenswürdigkeit sandten.

Ich kannte die Porträts von Palestrina, Marcello und Pergolese. Am meisten gefallen mir die von Rossini und Wagner — abgesehen von dem Ausdruck „polichinelle". Rossini war bissig, kaustisch, manchmal bösartig; polichinelle war er nie.

Sie zitieren dieses Wort als Ausspruch irgend eines andern; dann hat also dieser andere unrecht.

Sie sprechen von dem „großen Mann von morgen". Der kommt sicherlich; aber das hat noch Zeit! In der Richtung und aus den Tendenzen des Heute muß noch vielerlei geschehen, ehe man eine Musik satt bekommt (einige glauben uns schon so weit!), die eine grobe, geschwollene Sprache führt; eine Musik, die aufplatzt und nicht befruchtet.

Einen herzlichen Händedruck von Ihrem ergebenen

An Edoardo Mascheroni
Mailand, 28. Januar 1898

Lieber Farfarello, [...] Mit meiner Gesundheit geht es immer gleich. Ich bin nicht krank, aber ich bin zu alt!! Friste mein Leben, ohne etwas tun zu können!

Das ist recht hart!...

An Camille Bellaigue Mailand, 2. Mai 1898

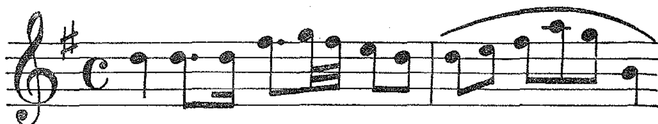
Lieber Bellaigue, ich antworte spät, weil ich mit aller Aufmerksamkeit Ihr Buch „Musiker“ lesen wollte, das sehr schön ist, tief durchdacht, meisterhaft geschrieben. Ich will Ihnen nur von Musik sprechen, von Musik allein — und gebe mit Ihnen mein Lob drei Gewaltigen: Palestrina, Bach, Beethoven. Und wenn ich an die Kärglichkeit, an den melodischen und harmonischen Jammer dieser Zeit denke, scheint mir Palestrina ein Wunder.

Alle denken wie Sie über Gluck, aber ich glaube trotzdem, daß er ungeachtet seines mächtigen dramatischen Empfindens den Besten seiner Zeit nicht um vieles überlegen war; und als Musiker unter einem Händel stand.

Sehr schön sind die Schattenrisse von Chopin, Schubert, Saint-Saëns und ganz besonders glanzvoll und geisteshoch das Bildnis der heiligen Cäcilie.

Über Rossini und Bellini sagen Sie vieles, was vielleicht wahr ist; aber ich gestehe Ihnen, ich kann nicht glauben, daß der „Barbier von Sevilla“ bei allem Reichtum an wirklichen Einfällen, bei aller Verve seiner Komik, bei aller Natürlichkeit der Deklamation die beste Buffo-Oper sein soll, die wir haben. Ich bewundere wie Sie den „Tell“ — aber wie viele andere ganz herrliche Sachen gibt es in so manchen andern Opern von Rossini! Und Bellini? Gewiß, als Harmoniker und Orchesterkolorist ist er arm! Aber er ist reich an Empfindung und hat eine gänzlich und nur ihm eigene Melancholie! Auch in seinen minder bekannten Opern, in der „Straniera“, im „Piraten“ gibt es große, ganz, ganz große Melodien, wie sie vor ihm niemand geformt hat. Und welche Wahrheit und Macht der Deklamation — denken

wir nur an das Duett zwischen Pollio und Norma! Welcher Gedankenflug in dem ersten Thema der Introduzione zur Norma, wo dann nach wenigen Takten ein zweites Thema folgt:



Schlecht instrumentiert — ja gewiß! Aber niemand hat je etwas Schöneres, etwas gleicherart Himmlisches ersonnen.

Beachten Sie wohl, mein lieber Bellaigue: ich habe nicht die Absicht (Gott behüte mich davor!) Urteile abzugeben. Was ich Ihnen schreibe, sind nur so Eindrücke.

Sie sprechen mit größter Nachsicht von „Othello" und „Falstaff". Der Komponist nimmt Ihnen das nicht übel; Giuseppe Verdi drückt Ihnen sehr erkenntlich die Hand und sagt seinen Dank.

Wollen Sie Ihrer so liebenswürdigen und anmutigen Gemahlin meine ehrfurchtsvollen Grüße bestellen! Ich bin Ihr aufrichtiger Freund.

An die Gräfin Negroni-Prati
Montecatini, 23. Juli 1898

Es sind schon ein paar Tage, daß ich auf Ihren so schönen, lieben, traurigen Brief antworten will. Aber auch ich hätte Ihnen nichts besonders Fröhliches sagen können.

Das Leben ist Schmerz. Wenn man jung ist, wiegt einen die Lebensunerfahrenheit, das Bewegte, mancherlei Zerstreuung, Ausschweifung in Schlummer, der Zauber wirkt, man erträgt das bißchen Gute, bißchen Böse und merkt nichts vom Leben. Jetzt kennen wir es, spüren es und der Schmerz bedrückt

und zermartert uns. Was tun? Nichts, nichts. Wir müssen weiterleben, krank, müde, enttäuscht, bis daß ...

An Pilade Polazzi S. Agata, 18. Oktober 1898

An Herrn Pilade Polazzi bei der Zeitung „La Scena". Ich danke Ihnen herzlichst für das Exemplar der Zeitung „La Scena", das Sie mir freundlichst widmen.

Um nun auf die Frage des Abgeordneten Professor Bovio zu antworten, möchte ich sagen, daß ich über meine Nerven keinerlei Bemerkung zu machen habe. Sie sind mit den Jahren kräftiger geworden und ich muß jetzt keinen Arbeiter auf dem Feld mehr beneiden.

Das Gutachten, das Sie von mir über Ihr Blatt „La Scena" erbitten, läßt sich in diesen Satz zusammenfassen: ich bitte Sie, mein Abonnement zu erneuern, dessen Jahresgebühr Ihnen hiemit zugeht.

Abermals Dank! Ich bin Ihr in Hochschätzung ergebener

An Arrigo Boito Mailand, 15. Dezember 1898

Lieber Boito, in der Sitzung, die Ihr heute in der Scala habt, wird Giulio das Verlangen stellen, daß man die Aufführung meiner „Pezzi Sacri" unterlasse. Verteidigen Sie meine Sache und lassen Sie die armen Stücke in Frieden. Sie fragen, warum? Erstens, weil ich nicht glaube, daß diese Stücke an der Scala wirken können — in der Art, wie sie bei den heutigen Verhältnissen nun einmal aufzuführen sind; zweitens weil schon mein Name nach Mumien-Vorzeit riecht — ich selber trockne aus, wenn ich ihn nur vor mich hinspreche. Und dann — was würden die Zeitungen sagen? Ich muß sie ja allerdings nicht lesen.

Nun also, ich empfehle mich Ihnen. Leben Sie wohl!

An die Gräfin Negroni
S. Agata, 16. August 1900

Nach der Ermordung König Humberts

Liebe Gnädige, Entsetzen über die Ruchlosigkeit des tragischen Geschehnisses dieser Tage nahm mir die Ruhe, Ihren Brief zu beantworten.

Was Sie vorschlagen, wollte ich selbst schon tun; aber ich bin fast krank und jederlei Beschäftigung ist mir unmöglich.

Das „Gebet der Königin" in seiner erhabenen Einfachheit könnte von einem der ersten Kirchenväter verfaßt sein. In ihrer tiefen Religiosität hat sie Worte von so schlichter Wahrheit und so echter Einfalt gefunden, daß es unmöglich ist, da mit der Musik nachzukommen, die bei unsern heutigen Mitteln so sehr gesucht, prunkvoll sein muß. Man hätte dreihundert Jahre zurückzugehn — bis zu Palestrina.

An Gerardo Laurini
S. Agata, 18. August 1900

Geehrter Herr, mein Alter, meine Gesundheit, meine Ärzte gestatten mir auch nicht die geringste Beschäftigung. Ich will nur noch sagen, daß ich nicht diese Versfassung des Gebetes komponiert hätte. So wie es die Königin hingeschrieben hat, ist mehr Echtheit darin, mehr Gefühl und der Ton wahrer Einfalt, was den Versen natürlich abgeht.

13. November 1900
Zitiert aus Bragagnolo, Verdi

Wohl wahr ... es ist ein Trost, daran zu denken, daß ein befreundetes, wenn auch fernes Wesen an unserem Ergehen teilnimmt, besonders an Tagen, die an die traurigsten Geschehnisse unseres Lebens erinnern. Morgen, den 14. November, ist ein Unglückstag für mich, wie es für Sie der Tag war, der Ihnen die liebe Frau nahm. Aber Sie hatten Söhne, die

Ihnen liebend zugetan waren ... Ich bin allein! Traurig, traurig, traurig!

An Giuseppe de Amicis [Anfang Januar 1901] Zitiert aus Bragagnolo, Verdi

Wenn mir auch die Ärzte sagen, daß ich nicht krank bin — ich spüre doch, wie mich alles müde macht: ich kann nicht mehr lesen, nicht schreiben, die Augen versagen, das Gefühl läßt nach und gar die Beine wollen mich nicht mehr tragen. Ich lebe nicht, vegetiere nur eben. Was soll ich noch auf dieser Welt!

An Sauchon Mailand, 17. Januar 1901

Mein lieber Herr Sauchon, ich habe den Scheck über 2691·80 Lire für meine Tantièmen bis Ende 1900 erhalten. Nehmen Sie meinen Dank und meine Empfehlungen entgegen. G. Verdi

Eigenhändiges Testament von Giuseppe Verdi

Eingetragen in Busseto am ersten Februar neunzehnhunderteins.

Mailand, 14. Mai 1900

Dies ist mein Testament.

Ich widerrufe jede frühere Anordnung und erkläre sie für unwirksam.

Ich ernenne und setze ein zu meiner Universalerbin meine Verwandte Maria Verdi, verheiratet mit Herrn Alberto Carrara in Busseto. Sie hat keine Bürgschaft zu stellen und soll frei sein von der Verpflichtung, ein Inventar aufzunehmen.

1. Ich vermache den Hauptasylen der Stadt Genua die Summe von zwanzigtausend Lire.

2. Ich vermache der Anstalt für rachitische Kinder, erhalten von der Stadt Genua, die Summe von zehntausend Lire.

3. Ich vermache der Taubstummenanstalt der Stadt Genua die Summe von zehntausend Lire.

4. Ich vermache dem Blindeninstitut der Stadt Genua die Summe von zehntausend Lire.

5. Ich vermache dem Guerino Balestrieri, der seit vielen Jahren in meinen Diensten steht, die Summe von zehntausend Lire.

6. Ich vermache den Hausleuten, die zehn Jahre in meinen Diensten stehen werden, einem jeden die Summe von viertausend Lire. Den andern Hausbediensteten je tausend Lire.

7. Ich vermache dem Doktor Angiolo Carrara in Busseto meine goldene Repetieruhr mit goldener Kette und vermache ferner seinem Sohne Alberto alle meine Waffen mit dem Schrank, in dem sie verschlossen sind, außerdem alle goldenen Hemdknöpfe, die ich trage.

Alle diese Vermächtnisse sollen von meiner Erbin binnen sechs Monaten, von meinem Todestag an gerechnet, ausbezahlt und entrichtet werden.

[8. bis 13.].

14. Ich vermache der Stiftung „Altersheim für Musiker", die als juristische Person mit Dekret vom 31. Dezember 1899 bestätigt ist, abgesehen von dem Gebäude, das ich in Mailand, Piazzale Michelangelo, habe aufführen lassen: [...]

1. Fünfzigtausend Lire fünfprozentige konsolidierte italienische Rente, derzeit von mir gesperrt mit der Bezeichnung N vier.

2. Fünfundzwanzigtausend Lire italienische Rente auf Überbringer lautend.

3. Alle meine Komponistentantièmen in Italien sowohl wie im Ausland von allen meinen Opern

einschließlich der Beträge, die mir aus derlei Zessionsverträgen zustehn. Von diesen Einkünften wird der Verwaltungsrat in den ersten zehn Jahren jährlich nur fünftausend Lire verwenden dürfen; dies, damit aus dem Rest ein Kapital gebildet werde, das dem Grundstock der Stiftung zuwachsen soll.
[4.—5.]

6. Ich vermache dem genannten Altersheim für Musiker das große Erard-Klavier, das in meinem Zimmer in Genua steht, mein Spinett in S. Agata, meine Auszeichnungen, Künstlererinnerungszeichen, die Bilder, die meiner Erbin durch einen besonderen Brief bezeichnet sind, und die Gegenstände, die diese meine Erbin sonst für geeignet halten wird, in einem Saal der genannten Anstalt aufbewahrt zu werden.

15. Ich vermache dem Landmann Basilio Pizzola, der seit vielen Jahren in meinem Garten in S. Agata arbeitet, die Summe von dreitausend Lire, die sogleich nach meinem Tode auszuzahlen ist.

16. Ich vermache dem Bedienten Gaiani Giuseppe und der Teresa Nepoti für die mir geleisteten treuen Dienste je viertausend Lire, obgleich sie noch nicht zehn Jahre bei mir bedienstet waren. [...]

Ich mache meiner Erbin zur Pflicht, die oben bezeichneten Vermächtnisse innerhalb von sechs Monaten nach meinem Tode auszuzahlen und die zugunsten des Altersheims für Musiker zu erlegenden Wertpapiere gleich nach meinem Tod auszusondern.

Ich wünsche dringend, in Mailand begraben zu werden, neben meiner Frau, und zwar in der Kapelle, die in dem von mir begründeten Altersheim erbaut werden soll.

Sollte dieser hier ausgesprochene Wunsch nicht erfüllt werden, so bestimme ich, daß auf der Grabstelle des Mailänder Monumentalfriedhofes, die der Rechtsanwalt Umberto Campanari für mich erworben hat, ein Denkmal aufgestellt werde. Sofern darüber nichts weiteres verfügt würde, ist der hiefür nötige Betrag von meiner Erbin zu erlegen; doch soll die Summe nicht höher sein als zwanzigtausend Lire.

Ich bestimme zu Testamentsvollstreckern, Herrn Doktor Angelo Carrara in Busseto und seinen Sohn Alberto Carrara und vermache jedem von ihnen die Summe von fünftausend Lire.

Ich bitte meine Testamentsvollstrecker sich in allem, was die Vollstreckung dieses meines Testaments angeht, an den Rechtsanwalt Umberto Campanari in Mailand zu halten.

Ich lege meiner Erbin die Verpflichtung auf, den Garten und mein Haus in S. Agata in dem gegenwärtigen Zustand zu erhalten und bitte sie, alles Land rings um den Garten gleichfalls zu belassen, wie es jetzt ist.

Die gleiche Verpflichtung gilt auch für ihre Erben oder deren Vertreter.

Ich bestimme, daß mein Begräbnis ganz bescheiden sein und bei Tagesanbruch oder abends ums Aveläuten stattfinden soll, ohne Gesang und Musik.

Ich wünsche nicht, daß mein Tod mit den üblichen Formeln bekanntgegeben werde.

An die Dorfarmen von S. Agata sollen den Tag nach meinem Tod sechstausend Lire verteilt werden.

Gefertigt: G. Verdi

[. . .]

Busseto, am zwanzigsiebenten Januar neunzehnhunderteins.

Die gefertigten Testamentsvollstrecker des Maestro Giuseppe Verdi bestimmen hiemit auf Grund des eigenhändigen Testaments, wie es heute zu den Akten des Dr. Angelo Carrara in Busseto hinterlegt worden ist, was folgt:

Das Testament selbst verfügt in Ansehung des Leichenbegängnisses in diesem Sinn:

„Ich bestimme, daß mein Begräbnis ganz bescheiden sein und bei Tagesanbruch oder abends ums Aveläuten stattfinden soll, ohne Gesang und Musik.

Ich wünsche nicht, daß mein Tod mit den üblichen Formeln bekanntgegeben werde."

Ferner enthält ein besonderer Brief des Maestro Verdi an Dr. Carrara wörtlich folgendes:

„Ihnen, den ich mir erlaubt habe, zu meinem Testamentsvollstrecker zu ernennen, lege ich ans Herz, daß nicht nur die Bestimmungen des Testamentes genau befolgt werden ..."

Die gefertigten Testamentsvollstrecker bestimmen demgemäß, daß entsprechend dem Wunsch des Verstorbenen das Begräbnis ganz bescheiden vor sich gehen soll, und zwar Mittwoch den 30. dieses Monates. Der Leichenzug mit einem Leichenwagen 2. Klasse wird um halb acht Uhr morgens vom Hotel Milan zu der Kirche San Francesco di Paola geführt werden.

Nach der kirchlichen Zeremonie, gleichfalls 2. Klasse, wird die Leiche auf den Mailänder Monumentalfriedhof gebracht und in der Grabstätte beigesetzt werden, die der verstorbene Maestro schon im voraus bezeichnet hat.

Die Gefertigten bestimmen den Herrn Rechtsanwalt

Umberto Campanari, die genaue und getreue Befolgung des bisher Gesagten zu überwachen, um auch hierin einer Verfügung des Testamentes genau nachzukommen, in der es heißt:

Ich bitte meine Testamentsvollstrecker, sich in allem, was die Vollstreckung dieses meines Testamentes angeht, an den Rechtsanwalt Umberto Campanari in Mailand zu halten."

A. Carrara A. Carrara

VERZEICHNIS DER BRIEFE
nach Empfängern geordnet

VOLLSTÄNDIGER INDEX DER WERKE VERDIS

zusammengestellt von Franz Werfel

DRAMATISCHE MUSIK

1. Rocester: *Jugendwerk, verloren gegangen.*
2. Oberto, conte di San Bonifacio *(Text: Felice Romani), Mailand, Scala, 1839.*
3. Il finto Stanislao *oder* Un giorno di regno *(Felice Romani), Mailand, Scala, 1840.*
4. Nabucco *(Solera), Mailand, Scala, 1842.*
5. I Lombardi alla prima crociata *(Solera), Mailand, Scala, 1843.*
6. Ernani *(Piave), Venedig, Teatro la Fenice, 1844.*
7. Giovanna d'Arco *(Solera), Mailand, Scala, 1845.*
8. I Due Foscari *(Piave), Rom, Teatro Argentina, 1844.*
9. Alzira *(Cammarano), Neapel, San Carlo, 1845.*
10. Attila *(Solera), Venedig, Fenice, 1846.*
11. Macbeth *(Piave), Florenz, Teatro Pergola, 1847.*
12. Masnadieri I. [*Die Räuber*], *(Andrea Maffei), London, H. Majesty Theatre, 1847.*
13. Jerusalem *(Royer und Walz), Paris, Große Oper, 1847. (Vollständige Umarbeitung von I Lombardi).*
14. Il Corsaro *(Piave), Triest, Großes Theater, 1848.*
15. La Battaglia di Legnano *(Cammarano), Rom, Argentina, 1849.*
16. Luisa Miller [*Kabale und Liebe*], *(Cammarano), Neapel, San Carlo, 1849.*
17. Stiffelio *(Piave), Triest, Großes Theater, 1850.*
18. Rigoletto *(Piave), Venedig, Fenice, 1851.*

19. Trovatore *(Cammarano), Rom, Teatro Apollo, 1853.*
20. La Traviata *(Piave), Venedig, Fenice, 1853.*
21. Les Vêpres siciliennes *(Scribe), Paris, Große Oper, 1855. Dieselbe Oper wird unter dem Titel* Giovanna di Guzman *fürs italienische Theater umgearbeitet.*
22. Simone Boccanegra *(Piave), Venedig, Fenice, 1857.*
23. Aroldo *(Piave), Rimini, Teatro Nuovo, 1857.*
24. Un ballo in Maschera *(Somma), Rom, Apollo, 1859.*
25. La forza del destino *(Piave), Petersburg, Kaiserl. Theater, 1862.*
26. Macbeth: *Vollständige Umarbeitung, Kürzung, Erweiterung und Neuinstrumentation der ersten Partitur. Paris, Theatre Lyrique, 1865.*
27. Don Carlos *(Méry und Du Locle), Paris, Große Oper, 1867.*
28. La forza del destino: *Gründliche Umarbeitung der ersten Partitur. Mailand, Scala, 1869.*
29. Aida *(Ghislanzoni), Cairo. Zur Eröffnung des Suez-Kanals, 1871.*
30. Simone Boccanegra: *Vollständige Umarbeitung und Erneuerung der ersten Partitur. Textverbesserung von Boito. Mailand, Scala, 1881.*
31. Don Carlos: *Gründliche Umarbeitung und Reduktion der ersten Partitur auf vier Akte. Mailand, Scala, 1883.*
32. Otello *(Boito), Mailand, Scala, 1887.*
33. Falstaff *(Boito), Mailand, Scala, 1893.*

Die Neubearbeitungen älterer Opern Verdis haben durchaus als eigene Werke zu gelten, weil der größte Teil ihrer Musik neu komponiert ist und wenige Seiten dieselben geblieben sind.

OPERN, DIE VERDI KOMPONIEREN WOLLTE

Eigenhändige Textfassungen und dialogisierte Szenarien zu diesen Plänen werden in S. Agata aufbewahrt.

König Lear *von Shakespeare,* Hamlet und der Sturm *von Shakespeare,* Kain *von Byron.* Die Ahnfrau *von Grillparzer.* Kean *von Dumas,* Phädra *von Euripides,* Geheimes Verbrechen, geheime Rache *von Calderon,* Atala *von Chateaubriand,* Marion Delorme *und* Ruy Blas *von Victor Hugo,* Giacoma di Valenza *(nach Kapitel XXX der Geschichte von Sismondi),* Arria *(nach dem XII. Buch der Annalen des Tacitus),* Tartuffe *von Molière,* Boris Godunow *nach Puschkin.*

KANTATEN UND HYMNEN

(für Chor, Orchester und Soli)

1. Festkantate *für eine Hochzeit im Hause des Grafen Borromeo, Mailand, 1835.*
2. Drei Chöre aus den Tragödien von Manzoni, *um 1840.*
3. Il Cinque Maggio, *Hymne von Manzoni, um 1840.*
4. Suona la Tromba, *Hymne von Mameli, 1848.*
5. Guarda che bianca luna, *Notturno für Sopran, Tenor, Baß und Holzbläser.*
6. Inno delle Nazioni, *Dramatische Kantate für Bariton, Chor und Orchester, geschrieben für die Weltausstellung in London zu einem Text von Boito. Aufgeführt am Theater Ihrer Majestät, 1862.*

RELIGIÖSE MUSIK

Jugendwerke aus der Organistenzeit in Busseto (um 1830)

1. Eine große Messe, Drei Tantum Ergo, Ein Stabat Mater. *(Einige dieser Werke werden im Museum von Busseto aufbewahrt)*

2. Requiem *zum Gedächtnis Alessandro Manzonis, Mailand, Kirche San Marco, 1874.*
3. Pater Noster *von Dante, für fünf Stimmen, Mailand, 1880.*
4. Ave Maria *von Dante, für Sopran und Streichorchester, Mailand, 1880.*
5. Ave Maria, *die harmonisierte Scala Enigmatica zu vier Stimmen, Paris, Konzert der Großen Oper, 1898.*
6. Stabat Mater, *für Soli, Chöre und Orchester, Paris, 1898.*
7. Le laudi alla vergine von Dante, *für drei unbegleitete Frauenstimmen. Paris, 1898.*
8. Te deum, *für Soli, Chöre und Orchester, Paris, 1898.*

INSTRUMENTALMUSIK

1. Jugendwerke *(1825 — 1840):* Ouverturen *und* Hundert Märsche *für das Stadtorchester von Busseto.* Kurze symphonische Stücke, Konzertstücke für Klavier [*Capriccios*]. *(Diese Werke sind handschriftlich aufbewahrt im Museum zu Busseto.)*
2. Eine unveröffentlichte Ouverture *zu* Aida.
3. Streichquartett in e-Moll, *Neapel, 1872.*

FÜR PARIS KOMPONIERTE BALLETTMUSIK,

(nur in die für Frankreich bestimmten Partituren aufgenommen)

1. Großes Ballett *zu* Jerusalem.
2. Großes Ballett *zu* Trovatore.
3. Großes Ballett *zu* Le vêpres siciliennes.
4. Großes Ballett *zu* Macbeth.
5. Großes Ballett *zu* Don Carlos.

6. Großes Ballett *zu* Otello.

Das letztgenannte Ballett ist ein geschlossenes symphonisches Stück, dessen einzelne Sätze folgende Titel tragen: »Arabisches Lied«, »Griechisches Lied«, »Hymne an Mahomet«, »Kriegertanz«.

KLEINE VOKALMUSIK

1. Jugendwerke *(um 1830):* Arien, Serenaden, Duetten, Terzetten, Vokalstücke *für Konzert und Kirche (aufbewahrt in Busseto).*
2. Sechs Romanzen: 1838
   Non t'accostar all'urna,
   Muore, Elisa, lo stanco poeta,
   In solitaria stanza,
   Nell orror di notte oscura,
   Perduta ho la pace,
   Deh! pietoso.
3. Album: 1846
   Il Tramonto, Gedicht von Maffei,
   La Zingara, Gedicht von Maggioni,
   Ad una stella, Gedicht von Maffei,
   Lo Spazzocamino, Gedicht von Maggioni,
   Il mistero, Gedicht von Romani,
   Brindisi, Gedicht von Maffei.
4. L'Esule, *Ballade für Baß, Gedicht von Solera.*
5. La Seduzione, *Ballade für Baß, Gedicht von Ballestra.*
6. Il Poveretto, *Romanze.*
7. Ritornell.
8. Arien und Romanzen, *die für die früheren Opern zum Gebrauche bestimmter Sänger nachkomponiert wurden.*

NACHWORT DES ÜBERSETZERS

Im Beginn einer Zeit, der das Briefschreiben entschwindet, erschütterte Goethes Ausbruch, daß nur Gegenwart, Anwesenheit gelten könne ...

Mehr als hundert Jahre später heißt es bei Proust: „J'étais tout de même déçu du peu qu'il y a d'une personne dans une lettre."

Wir haben die Gestalt eines Verdi gerade in seinen völlig „unliterarischen" Briefen zu erspüren vermeint. Aufgabe des Übersetzers war es, die Haltung eines in seiner Einfachheit Großen prägnant wiederzugeben.

Es wurde versucht in einer chronologisch geordneten Auswahl der „Copialettere di Giuseppe Verdi", Säkularausgabe 1913. Der Sprache dieser Übertragung wurden auch jene fremden Übersetzungen angenähert, die nach der Weisung des Herausgebers als Zitate eingefügt worden sind.

Der Übersetzer dankt auch hier der Opernsängerin Jella von Braun-Fernwald für ihre Bemühung um Druckmanuskript und Korrekturen.

Paul Stefan

PAUL STEFAN

UMBRIEN
Ein Wanderbuch. 1907
GUSTAV MAHLERS ERBE
1908
GUSTAV MAHLER
1910; 7. Auflage 1920; englische Ausgabe 1913
OSKAR FRIED
1911
DAS GRAB IN WIEN
(Chronik 1903—1911). 1913
DER UNGEHÖRTE RUF
(Essays). 1914
DIE FEINDSCHAFT GEGEN WAGNER
1918
DAS NEUE HAUS
(Opern-Festschrift). 1919
NEUE MUSIK UND WIEN
1920
FRAU DOKTOR
1922
ANNA BAHR-MILDENBURG
(„Die Wiedergabe“ I, 6). 1922
DIE WIENER OPER
(Wiedergabe II, 5/4). 1922
MAHLER FÜR JEDERMANN
(Wiedergabe II, 7)
MAX REINHARDT
(Rückkehr nach Wien). 1923
HOFMANNSTHAL
1924
ÖSTERREICHISCHE KUNSTGEBARUNG
1924
ARNOLD SCHÖNBERG
1925

ÜBERSETZUNGEN:

TACITUS: Germania; DAUDET: Tartarin von Tarascon
(Insel-Bücherei)
VERLAINE, SAINT-BEUVE

AUSGABEN:

Widmungen für Gustav Mahler
E. T. A. Hoffmanns Musiker-Schriften und Kleinere Schriften Richard Wagners (Insel-Bücherei)
Oskar Kokoschka: „Dramen und Bilder“